BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 8-9-10 - AG.-SETT.-OTT. 1959

Sommario

RETROSPETTIVA DEI MIGLIORI FILM PRESENTATI ALLA MOSTRA DI VENEZIA DAL 1932 AL 1939

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: G. C. CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telef. 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Premessa

In un'occasione come quella offerta quest'anno da Venezia, per solennizzare la sua ventesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, occasione consistente in una retrospettiva dei migliori film apparsi sullo schermo del Lido nell'anteguerra, è lecito domandarsi se e in che misura Venezia abbia rispecchiato — tra il 1932, anno di istituzione della Mostra, ed il 1939 — la situazione ed i valori del cinema mondiale. Vero è che a tale domanda cercò già, anni or sono, di rispondere un grosso volume edito dalla Mostra stessa: « Vent'anni di cinema a Venezia ». Si tratta quindi, oggi di ripercorrere a grandi linee il cammino compiuto lungo i thirties *dalla manifestazione veneziana.*

All'ingrosso si può dire che Venezia abbia, in quel periodo, effettivamente assolto il proprio compito, che essa — unica manifestazione del genere allora esistente — abbia effettivamente accolto, ogni anno, una selezione indicativa della produzione d'ogni continente. Certo, alcune lacune, alcune assenze di gran rilievo sono individuabili: basti pensare a Chaplin, personalità veramente universale e perciò stesso postasi al di fuori di ogni confronto e di ogni competizione. Ma — anche lasciando da parte Chaplin — si potrà constatare come al Lido, in quegli anni, non abbia figurato alcun film di Ejzenstejn, di Pudovkin, di Vigo, di Lang, tanto per fare qualche nome. Si potrà constatare l'assenza di un certo tipo di cinema statunitense engagé *(Le Roy, etc.) o svincolato dalle servitù all'industria (Hecht e Mac Arthur). Si potrà rammaricarsi dell'assenza di paesi come la Cina. Si potranno rilevare curiosi scompensi per cui, nello stesso tempo in cui sfilavano con regolarità sullo schermo del Lido le opere di Alessandrini e di Camerini, neppure una ne compariva di Blasetti, eccezion fatta per un documentario. Si potrà ancora notare che certi registi di nome e di prestigio (da Vidor a Pabst) furono rappresentati a Venezia da opere « minori ». Ma — prima di giungere ad un giudizio complessivo — si dovrà tener conto di alcune*

circostanze non irrilevanti: che la Mostra — inizialmente concepita come biennale — non si tenne nel 1933; che l'Unione Sovietica limitò la propria partecipazione agli anni 1932 e 1934 (il che spiega l'assenza, oltre che dei registi citati, di Kòzincov e Trauberg, dei fratelli Vasil'ev — il cui Capaev, *che è del 1934, arrivò sì a Venezia, ma nel 1946 — e via dicendo); che gli Stati Uniti si astennero dal prender parte alla Mostra del 1939. E' vero che di certi generi tradizionali del cinema, specie americano, negli annali prebellici della Mostra non si trova traccia: penso al* western, *penso al film comico. Ma è anche vero che si trattava di generi i quali attraversavano un periodo di trapasso e di limitata fecondità creativa. Ed è per contro vero che altri generi figurarono a Venezia in misura abbastanza rappresentativa (il* musical), *quando addirittura non vi nacquero (o rinacquero), come accadde per lo* horror film. *Per tacere della così detta « commedia sofisticata », la cui fase postlubitschiana, cioé integralmente americana, trasse prestigio da opere — come* Twentieth Century *o come certi film di Capra —, le quali a Venezia furono presentate (senza — va detto pur questo — che la critica, in genere, attribuisse loro gran peso). Ed a Venezia nacque, per così dire, con* Becky Sharp, *il cinema a colori; nacque, con* Snow White and the Seven Dwarfs, *il lungometraggio a disegni animati, dopo che lo* short *di eguale tecnica vi aveva avuto ampia fioritura. E' superfluo fare qui l'elenco degli artisti autentici (da Dovzenko a Flaherty, da Clair a Renoir e via dicendo) e degli artigiani provvedutissimi, i quali sottoposero al giudizio veneziano opere ben indicative del loro stile e del loro talento; è superfluo ricordare tutti gli attori di gran prestigio (a cominciare dalla Garbo), i quali diedero al Lido saggi non dimenticabili delle loro virtù di interpreti; è superfluo enumerare quali siano stati i capolavori veri e propri o i film comunque di alto livello (non pochi), che Venezia ebbe modo di accogliere. Basti non tacere la presenza a Venezia di opere insolite o coraggiosamente « pure » le quali talvolta suscitarono « battaglie » ed ebbero comunque dalla Mostra consacrazione, prima di affrontare una sorte commerciale magari ingrata (penso a* The Robber Symphony *e a* The Edge of the World, *a* Dood Water *e a* Reka, *e via dicendo). E un discorso supplementare meriterebbe il settore del documentario e del cortometraggio d'ogni tipo. Certo, a Venezia capitò anche molta, troppa zavorra. Sebbene gli « anni trenta » (specie i primi, quelli più vicini alla rivoluzione del sonoro) siano stati, per molti e molti paesi, anni di « vacche grasse », la mancanza di criteri drastici*

di selezione portò ad interferenze della politica e dell'industria nelle faccende della Mostra: con il risultato di un succedersi, a partire dal 1934, di manifestazioni eccessivamente affollate di film e assurdamente inflazionate di premi.

Abbiamo, come si vede, cercato di mettere in conto, succintamente e con la maggiore obiettività possibile, l'attivo ed il passivo: il primo appare senza possibilità di equivoco preponderante. Ed è da augurarsi che questa affermazione possa trovare conferma nelle pagine del presente catalogo e sopra tutto nelle proiezioni retrospettive che Venezia offre quest'anno ai suoi frequentatori.

* * *

E' necessario soffermarsi ora sui problemi che ha posto l'organizzazione di una rassegna retrospettiva quale quella inclusa da Venezia nel suo programma di quest'anno e sui criteri che hanno presieduto alla scelta delle opere ed alla compilazione del programma. Un primo criterio fissato fu quello consistente nel prescindere — in linea di massima — dai risultati delle premiazioni, nello scegliere cioè i film per il loro interesse e valore, non già per le coppe o medaglie di cui essi ebbero a fregiarsi. Come ho rilevato poc'anzi, le ricompense erano a quell'epoca copiose: tra di esse abbondavano i premi «politici» (come quello, protezionistico, per il miglior film italiano) o comunque «di consolazione». Senza contare i discutibili criteri con cui, a partire da un certo momento, i palmarès *vennero compilati. E' accaduto così che parecchi film premiati siano rimasti esclusi dalla retrospettiva, mentre altri — usciti dalla competizione senza allori — vi sono stati inclusi. Ciò non toglie però che si sia ritenuto opportuno — anche per fornire allo spettatore utili punti di riferimento — accogliere nella rassegna tutte le opere che ricevettero la Coppa Mussolini per il miglior film straniero (o altro premio equivalente alla vittoria assoluta, all'attuale Leone d'Oro), nonché i film premiati per le migliori interpretazioni maschili e femminili.*

Una volta deciso di prescindere, in linea di massima, dai premi, la soluzione più semplice — e più pigra — sarebbe stata quella di accogliere soltanto i film i quali godono ormai, per unanime consenso, fama di «classici». Ma in tal caso si sarebbe offerto un programma composto di una, diciamo, quindicina di opere, quasi tutte largamente divulgate e note, specie nell'ambito degli studiosi e dei critici, cui le proiezioni retrospettive sono particolarmente destinate.

Respinto come insufficiente ed insoddisfacente tale criterio, le possibilità di scelta diventavano praticamente infinite ed i problemi si moltiplicavano, in relazione anche con il limitato numero di giorni e di ore a disposizione. Si è trattato anzi tutto di stabilire un equo criterio proporzionale tra nazione e nazione, escludendo le cinematografie a quell'epoca non ancora « maggiorenni », come l'Argentina e l'Australia, l'Egitto e l'India, il Messico e la Spagna, la Turchia e l'Ungheria e l'Uruguay (ho nominato solo i paesi presentatori di film a soggetto). Suddivisa la materia per nazioni e — nell'ambito di queste — per registi (di lungometraggi e di documentari e cortometraggi) e per attori, si è trattato poi di stabilire un analogo criterio di proporzione tra regista e regista, tenendo conto dell'opportunità di offrire panorami « nazionali » sufficientemente vasti e significativi. Gioverà fare qualche esempio. Per quanto riguarda l'Unione Sovietica, si è ritenuto opportuno includere nel programma la totalità, praticamente, dei film da essa esposti; ciò in considerazione sia del fatto che tale paese è stato presente a Venezia soltanto due volte, sia del fatto che i suoi film offrivano un « assortimento » di registi assai vario, se pur incompleto. Per quanto riguarda i registi francesi, si è ritenuto di dover includere nel programma due opere per ciascuno degli artisti la cui personalità appare dominante nell'ambito del periodo preso in esame: Carné, Renoir, Clair (di quest'ultimo, tuttavia, figura — accanto ad un film realizzato in patria — un altro film realizzato in Gran Bretagna). Mentre si è limitata ad un solo film per ciascuno la presenza degli altri registi, al fine di poter fornire un più ampio e rappresentativo panorama di personalità. Così, hanno dovuto essere sacrificate quattro delle cinque opere di Duvivier apparse a Venezia nell'anteguerra (si tratta di un regista a quell'epoca forse sopravvalutato — basti rileggere certe recensioni riprodotte nel presente catalogo —, ed oggi, per reazione, sottovalutato).

Nel quadro di una ripartizione proporzionale delle proiezioni tra nazione e nazione si è preferito infatti far posto, accanto ai registi già ricordati ed a Feyder, figure come Benoit-Lévy e Marie Epstein, come Guitry. Oltre ad Ophüls, del quale è stata accolta anche un'opera realizzata in Italia. (Nel caso di paesi le cui cinematografie, pur in qualche misura interessanti, non offrivano personalità o opere di assoluta eccezione, si è usato — s'intende — un criterio di scelta basato sull'apprezzamento di valori « relativi »). Certi altri

registi saranno egualmente presenti in maniera « indiretta », per aver firmato opere prescelte a rappresentare il contributo di questo o quell'attore. E' il caso di Reisch e di L'Herbier, di Chenal e di Vidor, di Curtiz e di Bacon, di Cukor e di Wellman, di Van Dyke e di Brown, e via dicendo. Di altri registi ancora la presenza si avrà attraverso esemplificazioni relative a certi « generi »: è il caso di Whale, etc. Naturalmente, tra i « film d'attore » ve ne sono alcuni dotati di notevole valore intrinseco e ve ne sono altri il cui pregio, maggiore o minore che sia, si riduce sostanzialmente alla prestazione dell'interprete. Giova comunque avvertire che, accanto agli attori insigniti del premio veneziano, si sono voluti onorare anche altri interpreti d'eccezione: valgano i nomi della Garbo (il cui Anna Karenina *vinse peraltro nel 1935 il premio per il miglior film straniero), della Rainer. E non va dimenticato che alla maggioranza degli attori di gran rilievo apparsi sullo schermo del Lido non è sembrato necessario dedicare proiezioni specifiche, in quanto essi sono stati gli interpreti di opere le quali figurano nel programma sotto il nome del loro regista: è superfluo fare esempi in quanto il lettore non ha che da scorrere i* casts *dei film allineati in catalogo.*

Nel caso di una nazione — gli Stati Uniti — si è pensato, data la consistenza numerica della sua partecipazione e date sopra tutto le caratteristiche di tale cinematografia, di aggiungere a quella dei registi e a quella degli attori alcune sezioni destinate ad illustrare generi ed aspetti particolari. I generi sono quelli menzionati poc'anzi: la « commedia sofisticata » (ben rappresentata da Hawks e da Capra); lo horror film *(del quale le opere di Whale e Mamoulain sono esponenti tipici, se non addirittura archetipici); il* musical *(il quale non ha dato a Venezia le proprie espressioni migliori, ma di cui è stato pur possibile esemplificare alcune distinte « direttrici »: lo spettacolo coreografico in istile Warner Bros-Berkeley* (Wonder Bar); *lo spettacolo* pot-pourri (The Goldwyn Follies); *il « superspettacolo » biografico-rievocativo* (The Great Ziegfeld); *la commedia cantata e danzata di stile più « intimo » e basata su solisti, come Astaire e la Rogers* (Shall We Dance). *Moltissimi tra i film apparsi a Venezia erano basati su opere teatrali o avevano comunque una diretta relazione con lo spettacolo teatrale. Tre di esse sono sembrate particolarmente adatte ad esemplificare aspetti diversi del rapporto fra teatro e cinema:* Strange Interlude, *per aver tentato di applicare il « sonoro » alla riproduzione del « monologo interiore » di O'Neill;*

Winterset (*film ispirato ad un'altra opera miliare del teatro statunitense), per aver cercato un equivalente cinematografico alla concentrazione drammatica di derivazione classica, perseguita da Maxwell Anderson;* Mary of Scotland *(da una tragedia storica dello stesso Anderson), per la sua fisionomia di « serata in onore » di una grande attrice come la Hepburn. Vi è poi la sezione del colore (Mamoulian, Corrigan) e vi è quella del disegno animato (Disney, i Fleischer). (Dato che si parla di modi speciali di espressione, val la pena di osservare — tornando sul piano generale — che il panorama comprende, oltre ai* cartoons, *i film di pupazzi, quelli di ombre cinesi, nonché le varie forme di sperimentalismo, di « avanguardismo », con la presenza di film surrealistici, di film astratti, di film realizzati con la tecnica della pittura a mano di immagini sulla pellicola, e via dicendo).*

L'applicazione dei criteri estensivi di scelta che siamo venuti illustrando ha ovviamente, necessariamente portato all'inclusione in programma di un numero elevatissimo di opere, per la presentazione delle quali i giorni e le ore a disposizione si sarebbero senza dubbio rivelati insufficienti. Per ovviare all'inconveniente, si è pensato di aumentare le ore di proiezione, sdoppiando addirittura i programmi: oltre a quello mattutino, ufficiale, nella sala grande del Palazzo del Cinema, si avrà infatti un programma giornaliero pomeridiano, in altra sala, nel corso del quale saranno presentate le opere che non avranno potuto trovar posto nel programma del mattino, o perché considerate di importanza un po' minore rispetto ad altre o perché — proprio in conseguenza della loro importanza — hanno largamente circolato e sono quindi ben note ai più. (In linea di massima, ogni singolo programma comprenderà due film, oltre a sequenze isolate, a documentari, a cortometraggi, scelti con criterio di « omogeneità »). Un terzo gruppo di opere sarà infine a disposizione degli studiosi, dei critici, degli appassionati in genere, in vista di proiezioni speciali, da tenersi su richiesta. (Tale terzo gruppo comprenderà anche qualche film in soprannumero rispetto al programma fissato in base ai criteri accennati e rispecchiato dal presente catalogo. Pure in soprannumero sarà presentato qualcuno tra i migliori film apparsi ai concorsi internazionali del formato ridotto, tenuti a Venezia nel 1935 e nel 1936). Sempre al fine di poter dare alla retrospettiva la massima ampiezza possibile e limitare i « sacrifici », si è creduto opportuno prevedere — come ho accennato sopra

— la presentazione soltanto parziale di certe opere. Il criterio « antologico » è, a mio avviso, in linea di principio, da respingere, in quanto usa violenza all'unità dell'opera dell'ingegno e può ingenerare confusioni e distorsioni di giudizio. Ma — in occasione di una rassegna per sua natura così vasta come questa — esso ci è sembrato adottabile in taluni casi. *Per esempio nel caso di certi « film d'attore » non dotati di gran pregio intrinseco ed inseriti nel programma soltanto o sopra tutto per una certa interpretazione, esemplificabile, all'occorrenza, con la proiezione di una sequenza (si pensi alla famosa telefonata di Luise Rainer in* The Great Ziegfeld, *etc.). O nel caso di un genere tipicamente antologico come il* musical, *dove bene spesso la vicenda è soltanto un pretesto di vario tipo per l'allineamento di « numeri », i quali sono, come tali, isolabili dal contesto.*

Al programma «ideale» (almeno per chi l'ha compilato, s'intende) qui enunciato ed al catalogo che ad esso fedelmente si riferisce non potrà corrispondere in tutto e per tutto la pratica realizzazione della retrospettiva. Può essere che qualche piccolo sacrificio debba essere compiuto per materiali ragioni di tempo; ed è certo che qualche lacuna si produrrà per cause di forza maggiore. Una minoranza di film è infatti da considerarsi, per questa o quella ragione, irreperibile: così i film giapponesi, andati distrutti durante la guerra, insieme con quasi tutto il resto del patrimonio cinematografico nipponico, e non rintracciabili in occidente; così Darò un milione, *il cui negativo andò bruciato e nessuna copia positiva del quale è stato possibile scovare; e via dicendo. Certe altre opere mancheranno, probabilmente, o perché esistenti in copia unica e magari deteriorata, esclusa da ogni possibilità di prestito, oppure a causa di complicazioni riguardanti i rispettivi diritti di sfruttamento (si tratta di film sonori), la cessione degli stessi a società televisive, etc. Si tratterà di assenze dolorose, specie quella « totale » del cinema giapponese, ma inevitabili. Fatta questa doverosa avvertenza, è però possibile ormai prevedere (scrivo queste righe ad alcune settimane di distanza dall'inizio della Mostra) che le proiezioni seguiranno abbastanza da vicino le linee tracciate dal programma. Dal quale ci auguriamo possano rimanere appagati quanti al Lido seguono, tra tutte le manifestazioni, quelle retrospettive con amore ed interesse particolari. Così come ci auguriamo che da tale programma emerga nella sua esatta fisionomia la funzione che la Mostra di Venezia ebbe ad esercitare nel corso del primo ciclo della sua esistenza. Lo speciale*

significato che riveste la grande rassegna retrospettiva veneziana del 1959 ha indotto « Bianco e Nero » a dedicarle eccezionalmente un fascicolo triplo: sulla cui opportunità ci lusinghiamo converranno con noi i nostri lettori.

GIULIO CESARE CASTELLO

L'ordinatore della rassegna retrospettiva tiene a ringraziare Flavia Paulon per la sua collaborazione.

Avvertenza per la lettura del catalogo

Il presente catalogo vuole costituire un sussidio alla visione dei film inclusi nella rassegna retrospettiva e fornire nello stesso tempo un'informazione essenziale su quelle opere che, pur figurando in programma, non potranno venir mostrate per cause di forza maggiore. Per ogni film è stata compilata una « scheda », la quale comprende: a) i dati tecnici il più possibile completi; b) indicazioni relative alla presentazione a Venezia ed agli eventuali premi ricevuti; c) un sintetico riassunto della trama; d) un florilegio delle critiche pubblicate all'epoca della proiezione dell'opera a Venezia.

Non sarà superfluo avvertire che la compilazione di un catalogo di questo genere, in apparenza semplice, ha comportato ricerche laboriosissime ed il superamento di difficoltà d'ogni genere. In molti casi si è dovuto, per così dire, partire « da zero », in quanto gli archivi della Mostra sono stati depauperati in misura gravissima, a seguito degli avvenimenti e delle « occupazioni » belliche, dei successivi spostamenti di sede e dei vari cambiamenti di gestione. Si pensi che soltanto per gli anni 1937 e 1939 è stato possibile reperire in tali archivi raccolte di ritagli di stampa. Per gli altri anni si è dovuto risalire alle fonti originali, cercando di ovviare alla manomissione subita da certe collezioni, alle lacune esistenti in altre, alla irreperibilità di altre ancora. Durante il lavoro compiuto per l'accertamento dei dati e della trama esatti di questa o quell'opera, i compilatori hanno avuto sovente l'impressione di star compiendo ricerche relative a documenti di civiltà precristiane, non già relative a film di venti o trent'anni or sono: tali e tanti erano gli errori codificati, le contraddizioni, i rebus, di fronte ai quali si sono trovati. Essi non dicono questo per crearsi dei meriti, ma semplicemente per ribadire un fatto d'altronde ben noto (ma forse non a sufficienza): e cioé che lungo è il cammino da percorrere per l'instaurazione di una corretta filologia relativa al cinema, infinite sono le indagini ancora da compiere, e talvolta di dubbio esito, a causa della irreparabile dispersione dei documenti. In questa direzione il presente catalogo non vuol essere che un modesto e parziale contributo, delle cui inevitabili lacune o inesattezze i compilatori chiedono anticipatamente venia, dichiarandosi fin d'ora grati a chiunque potrà e vorrà fornire elementi di rettifica o di integrazione. (Al tempo stesso essi rendono omaggio alla fatica « pionieristica » compiuta da Gaetano Carancini e Flavia Paulon, compilatori delle prime filmografie relative alle opere presentate alla Mostra).

L'aspetto più appariscente e « nuovo » del catalogo riguarda il florilegio critico. Dopo aver considerato altre possibili soluzioni, si è pensato che quella più interessante consistesse nell'attingere esclusivamente dai « servizi » pubblicati durante o all'indomani delle varie Mostre. Si è ritenuto infatti che citazioni da volumi o saggi non potessero presentare carattere di « novità » agli occhi di molti informati studiosi; e d'altro canto si è preferito escludere i « ripensamenti » critici, ricostruendo la maniera in cui ciascuna opera venne accolta al momento del suo primo apparire in sede veneziana. Il confronto che il lettore potrà per proprio conto fare tra il giudizio formulato di getto e le rettifiche « postume » sarà senza dubbio stimolante. Naturalmente si è limitata la scelta alla critica italiana, sia perché una analoga ricerca su piano mondiale sarebbe stata presso che impossibile, sia perché in effetti nell'anteguerra l'entità ed il rilievo della partecipazione della stampa straniera ed il livello e la misura del suo contributo critico non furono, di massima, paragonabili a quelli verificatisi nel dopoguerra. Il lettore troverà il florilegio suddiviso in tre settori, in ognuno dei quali gli estratti si trovano disposti secondo l'ordine alfabetico dei rispettivi firmatari: il settore dei quotidiani, quello dei periodici non specializzati e quello dei periodici specializzati. Il settore senza paragone più ricco è ovviamente il primo, a proposito del quale non saranno inopportune alcune avvertenze. 1) Il contrasto tra la ricchezza del florilegio relativo a moltissimi film e la esiguità (o addirittura l'assenza) di quello relativo ad alcuni altri non è dovuta né a partito preso né ad incuria dei compilatori, ma semplicemente al fatto che nel 1932 l'interesse e lo spazio concessi dalla stampa quotidiana alla Mostra furono assai limitati; che nel 1934 tale interesse aumentò, ma venne in parte mantenuta la prassi degli articoli non quotidiani, bensì saltuari e riassuntivi, con sacrificio di certuni tra i film presentati; e che anche in anni successivi — quando ormai tutta la stampa nazionale si occupava giorno per giorno della Mostra — certe opere non vennero recensite semplicemente perché proiettate in una serata che precedeva il giorno settimanale di « riposo » del quotidiano. 2) La presenza di recensioni attinte da giornali di provincia o comunque « minori » è più frequente nel caso di film apparsi nel 1937 e nel 1939, in quanto, come si è detto, i ritagli di quegli anni sono stati conservati negli archivi della Mostra. Ma, come il lettore vedrà, anche per gli altri anni si è cercato di fornirgli una scelta sufficientemente ampia e indicativa. 3) Tra i film per i quali si è potuto disporre di un più limitato florilegio critico sono quelli presentati fuori concorso, che la stampa ha per lo più ignorato o trattato assai succintamente. — Per quanto riguarda i periodici non specializzati, si è fatto sopra tutto ricorso all'« Illustrazione Italiana » come al settimanale più rappresentativo, su un certo livello, di tutto un periodo della vita nazionale. Per quanto riguarda infine i periodici specializzati, si tenga presente che i più importanti tra essi nacquero quando la Mostra esisteva già da diversi anni: « Cinema » iniziò le pubblicazioni nel 1936, « Bianco e Nero » nel 1937 e via dicendo.

La lettura o rilettura della stampa dell'epoca è stata quanto mai « istruttiva » per i compilatori del catalogo, i quali presumono essa lo sarà altrettanto per i lettori. Si è avuto modo di verificare e documentare quali e quanti siano stati, in quegli anni « difficili », i pavidi, i faziosi o, più semplicemente, gli

sciocchi (a parte rimangono coloro i quali hanno formulato in buona fede giudizi rivelatisi presto caduchi) e, per contro, quali e quanti siano stati i critici i quali hanno saputo salvaguardare, pur in condizioni precarie, la propria dignità personale e la propria indipendenza ed acutezza di giudizio. Il presente catalogo vuol essere anche, implicitamente, un omaggio reso a questi ultimi (non pochi, ad onor del vero). Esso riserberà — crediamo — sorprese di ogni genere; e indurrà a rimpianti il fatto che certi colti e fini recensori dell'anteguerra abbiano ormai da tempo disertato il campo della critica cinematografica. Nel compiere il lavoro di scelta si sono, ahimé, dovute leggere frasi come la seguente, apparsa in una autorevole rivista specializzata a proposito di *Hélène,* un film francese di vita universitaria: « Questi giovani sono rovinati più ancora che dai libri dalla mancanza del moschetto ». Ma si è anche potuto constatare — il paradosso è soltanto apparente — come vi sia stato chi, *rara avis,* ha avuto il coraggio di stroncare *Scipione l'Africano*: il periodico del G.U.F. Milano, « Libro e Moschetto » (critico Alfonso Comaschi).

Il presente catalogo vuole fornire una documentazione esauriente, varia ed obiettiva, senza peraltro infierire contro chicchessia, il che sarebbe ingeneroso, perché ognuno sa quale fosse l'Italia del 1932-39. Alcuni « fiori » più tipici e risibili della bolsa retorica e della faziosità dilagante li offriamo quindi al lettore sotto il velo dell'anonimo. Ecco quanto scriveva un critico di quotidiano a proposito di *Luciano Serra pilota*: « In *Luciano Serra pilota* c'é (...) l'esaltazione, la glorificazione dell'arma aerea, possente strumento di difesa e di conquista che l'Italia mussoliniana ha forgiato, più ancora che con la perfetta attrezzatura tecnica, con la ferrea volontà e con lo spirito di sacrificio delle sue schiere giovanili, che hanno saputo e sapranno servirsene nelle travolgenti battaglie e nelle fulgide vittorie di ieri, di oggi, e di domani ». Ed ecco come un critico, peraltro dotato d'ingegno autentico e godente d'una non usurpata fama di spregiudicatezza, tracciava — in un secondo quotidiano — il bilancio dei film italiani alla Mostra del 1937, dopo avere, fra l'altro, praticamente stroncato *La grande illusion*: « L'Italia esce dal torneo laureata: vittoria che avremmo ottenuta anche in un Mostra più agguerrita. Le giornate che noi viviamo hanno espresso la poesia; la poesia è lo stemma di *Scipione l'Africano,* di *Condottieri,* di *Sentinelle di bronzo*: un solenne canto di moltitudini in un linguaggio cinematografico denso, perentorio, veemente. Padroni, come tanti, della tecnica, noi camminiamo, nella pattuglia di punta, sulla strada maestra dell'arte; dopo *Scarpe al sole* e *Squadrone bianco,* offriamo una rinnovata certezza: siamo poeti. Ed è, la nostra, una cinematografia originale per la epica ispirazione e per i saldissimi sviluppi; lo spettacolo non ci prende la mano; *Scipione,* che è opera suggestiva per la potenza dei mezzi, è, prima di tutto, arte ». Un altro critico, dalla oggi ferma, se pur recente, fede gramsciano-lukacsiana, scriveva su un terzo quotidiano, a proposito dell'astensione degli Stati Uniti d'America dalla Mostra del 1939: « La grande rassegna internazionale — per la genialità di vedute del conte Volpi, per la fervida iniziativa di Maraini, ma sopra tutto per la sagacia organizzativa dell'instancabile Ottavio Croze — è cominciata. Le torbide ed indegne manovre giudaiche contro la Mostra veneziana non hanno

dunque raggiunto il loro scopo: gl'invidi tentativi fatti per sminuire il valore della bella manifestazione sono miseramente falliti. E non poteva essere altrimenti. Anche se gli americani hanno disertato il campo, e donato, per ripicco, un milioncino ai francesi per Cannes, contraltare di Venezia ».

Per restare in tema concludiamo con quanto scriveva nel 1938 l'autorevole rivista specializzata di cui sopra: « In America, la crescente industrializzazione e il crescente criterio commerciale — l'una e l'altro dovuti alla speculazione ebraica (si ricordi una buona volta che il 99,99 per cento della cinematografia americana è giudea, se lo ricordino il pubblico e i critici che le fanno vezzi e sorrisi) — hanno svuotato il cinema di qualsiasi contenuto morale, salvo a lasciare qua e là, in questi corpi amorfi e castrati, il sottile veleno antigerarchico, antifamiliare, antispirituale, che contraddistingue lo spirito di quella razza. (Per doverosa chiarezza, diciamo subito che queste considerazioni non sono dovute all'attuale politica razzista, ma sono state sempre fatte da *** (*omettiamo il titolo della rivista, n.d.c.*) fin dal suo primo numero, con grande scandalo dei grossi critici cinematografici ariani dei fogli seri e autorevoli. (...) Oltre al film americano, è in decadenza quello francese. (...) E' una decadenza che rispecchia quella più vasta della civiltà di quel popolo, veramente imbastardita dai marxismi e dai materialismi di tutte le sorti. (...) Un esempio patente (*del « commercialismo » dilagante, n.d.c.*) lo abbiamo avuto con la Metro Goldwyn Mayer, — che si fregia, è vero, del leone, ma anche del nome di Samuele...».

* * *

Non rimane ora che fornire al lettore alcune delucidazioni pratiche ed atte a facilitare la consultazione del catalogo.

1) La materia è stata disposta per paesi, la cui successione corrisponde all'ordine alfabetico italiano. Nell'ambito di ogni singolo paese si trovano anzi tutto i registi dei film a soggetto, in ordine pure alfabetico. Le opere di ciascun regista si succedono in ordine cronologico. Tra i film a soggetto figurano eccezionalmente i documentari a lungo metraggio di Leni Riefenstahl, in quanto essi apparvero a Venezia in tale categoria, per il loro carattere spettacolare (ci riferiamo in ispecie ad *Olympia,* il quale vinse addirittura *ex aequo* il premio per il miglior film). Al fine di fornire al lettore un elemento di informazione di più ed insieme un elemento di confronto e di giudizio nei riguardi dei criteri di scelta applicati, si sono annotati in calce, per ogni regista, i titoli degli altri suoi film presentati a Venezia fra il 1932 ed il 1939. La data a fianco di tali titoli si riferisce all'anno di presentazione alla Mostra. Oltre al titolo sono state registrate indicazioni utili, come quelle relative agli eventuali premi ricevuti, etc. Analogo elenco in calce è stato inserito per i registi di documentari e cortometraggi, per gli attori e per i generi ed aspetti del cinema americano, cui — come si è avvertito sopra — sono state dedicate sezioni speciali. Per quanto riguarda gli attori, si tenga presente che — essendo i film ad essi relativi stati scelti appunto per la presenza dell'interprete e non per l'opera del regista — anche le annotazioni in calce concernenti gli altri film presentati a Venezia nel periodo in questione riguardano le interpretazioni di ogni singolo attore, quali che siano stati i

registi dei vari film (i cui nomi sono comunque naturalmente citati, senza peraltro che su quei registi venga fornita altra informazione, a meno che essi non figurino nel catalogo a diverso titolo). Per quanto riguarda generi ed aspetti, i richiami in calce — quando vi sono — si riferiscono soltanto ad alcune altre opere della stessa sezione, considerate le più indicative e degne di menzione tra quelle non incluse nel programma e nel catalogo. In altre parole, tali richiami, a differenza dei precedenti, non vogliono avere carattere di completezza.

Come si è detto, ai registi dei film a soggetto seguono — nell'ambito di ogni nazione — quelli dei documentari e cortometraggi e gli attori. Nel caso degli Stati Uniti, generi ed aspetti seguono i registi e precedono gli attori. Nelle schede relative a documentari e cortometraggi non esiste riassunto di trama (in certi casi è assente anche il florilegio critico, in quanto non sempre la stampa si occupava di questo tipo di film); ma spesso indicazioni relative al soggetto ed alle caratteristiche dell'opera sono desumibili dagli estratti delle recensioni riportati.

Nella lettura dei dati tecnici si dovranno interpretare le diverse abbreviazioni come segue: *r.* = regia; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *scen.* = scenario; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *cor.* = coreografie; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *e. s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio (tale dato è stato annotato solo in casi particolari); *int.* = interpreti; *p.* = produzione. (L'anno menzionato alla fine dei *credits* deve essere *di massima* inteso come anno di *edizione* del film). Altre speciali indicazioni sono scritte per esteso.

Vi sono alcuni casi in cui determinati registi hanno realizzato film all'estero. Se l'opera realizzata all'estero è la sola di quel regista che sia stata inclusa nel catalogo, la scheda è collocata tra le altre dello stesso paese di produzione. In caso contrario, essa si trova tra le schede della nazione d'origine (o d'adozione) del regista. Così, ad esempio, mentre *The Robber Symphony* dell'austriaco Feher si trova tra i film della Gran Bretagna, paese in cui esso venne realizzato e da cui venne presentato a Venezia, *The Ghost Goes West* — sebbene prodotto in Gran Bretagna — figura sotto l'esponente « Francia », insieme con l'altro film di René Clair incluso in catalogo, *A nous la liberté;* e *La signora di tutti* — sebbene prodotto in Italia — figura del pari sotto l'esponente « Francia », insieme con l'altro film di Max Ophüls incluso in catalogo, *La tendre ennemie.* Naturalmente, per questi ultimi due casi, sono stati inseriti opportuni rimandi rispettivamente sotto l'esponente « Gran Bretagna » e sotto l'esponente « Italia ». Anche per i film semplicemente annotati in calce il paese di produzione è stato indicato ogni qual volta esso fosse diverso da quello nel cui ambito figura in catalogo il regista o l'attore a proposito del quale ciascuna di tali opere è citata.

Sempre in tema di rimandi, va tenuto presente che molti film o figurano in catalogo a più titoli o comunque hanno diritto a ripetute citazioni. Tanto per esemplificare, *The Great Ziegfeld* figura per l'attrice Luise Rainer e come rappresentante del genere *musical; Maskerade* figura per il regista Willi Forst, ma ha per protagonista Paula Wessely, attrice la quale appare anche ad altro titolo nel catalogo. E via dicendo. Naturalmente, la scheda d'ogni

singolo film è inserita in catalogo una sola volta. Ma in tutti i diversi punti di « coincidenza » sono stati posti dei rimandi: da attore a regista, da regista ad attore, da genere a regista, da genere ad attore, da attore a genere, a seconda dei casi.

Nel catalogo le opere sono registrate con il solo titolo originale. Per facilitare al lettore la consultazione, sono stati tuttavia compilati due distinti indici dei film: uno per titoli originali, il quale comprende tutte le opere aventi una scheda nel catalogo e fa seguire tra parentesi al titolo straniero quello italiano, nei casi in cui il film sia stato importato nel nostro paese; ed un altro per titoli italiani, il quale comprende naturalmente solo i film importati in Italia ed in cui il titolo italiano è seguito tra parentesi da quello originale.

Giunti al termine del loro lavoro ed al momento di presentarne il risultato al lettore, i compilatori sentono il dovere di ringraziare i signori: Luciano Arancio, per l'aiuto cortesemente prestato durante le ricerche effettuate in biblioteche ed archivi; Roberto Chiti, Charles Ford, Angelo Maria Ripellino, Umberto Tani (ed in genere l'« Enciclopedia dello Spettacolo »), Glauco Viazzi, per il contributo gentilmente fornito mediante la comunicazione di alcuni dati o dell'esatta grafia di altri.

g. c. c. e c. b.

* * *

Le fotografie che corredano il presente catalogo sono state reperite — oltre che nell'archivio fotografico di « Bianco e Nero » — presso le seguenti fonti:

Archivio fotografico Cineteca Italiana - Milano;

Archivio fotografico Cineteca Nazionale del C.S.C. - Roma;

Archivio fotografico Davide Turconi - Pavia;

Fototeca Gaetano Carancini - Roma;

Fototeca Museo del Cinema - Torino;

Ufficio Documentazione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Venezia.

Austria

REGISTI

Willi Forst (*)

MASKERADE

R.: Willi Forst - *scen.*: Willi Forst, Walter Reisch - *f.*: Franz Planer - *m.*: Willy Schmidt Gentner - *scg.*: Oskar Strnad - *int.*: Paula Wessely, Adolf Wohlbrück, Olga Tschechowa, Hilde von Stolz, Peter Petersen, Walter Janssen, Paul Hörbiger, Martha Haule, Julie Serde Junkermann - *p.*: Tobie-Sascha, 1934.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - GRANDE MEDAGLIA D'ORO DELLA CONFEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA PROFESSIONISTI E ARTISTI PER IL MIGLIOR SOGGETTO.

Vienna inizio di secolo. Ad un veglione il pittore Heideneck — in fama di libertino — conosce Gerda, una sciocca e bella signora, moglie di un chirurgo illustre, e la invita a posare per lui. La donna dapprima rifiuta, ma poi finisce per accettare e posa nuda, se si eccettuino una bautta sul viso ed un manicotto. Per un disguido il ritratto viene esposto e suscita in giro scandalo e curiosità circa l'identità della bella mascherata. Viene sospettata Anita, ex amante di Heideneck, da lui abbandonata, e fidanzata al fratello del chirurgo. Quest'ultimo chiede conferma circa tale sospetto al pittore, il quale — per cavarsi d'impaccio — fa un nome immaginario. Il caso vuole che tale nome sia invece quello di Leopoldine, una giovane e onesta dama di compagnia di una nobildonna, la quale si trova così trascinata, inconsapevolmente, nel gioco. La giovane si innamora di Heideneck e ne è ricambiata, ma Anita, per gelosia, le fa credere di essere stata un semplice strumento tra le mani del pittore. Anita spara poi sul pittore e lo ferisce. Leopoldine, malgrado tutto innamorata, riesce a indurre il chirurgo (il quale è frattanto venuto per caso a conoscenza della verità circa la modella mascherata) ad operare Heideneck, la cui vita viene così salvata. Sul luogo del ferimento il chirurgo trova l'arma di Anita, si convince che la donna del ritratto sia lei e ritrova così una tranquillità coniugale, fondata in realtà su presupposti errati. Il già cinico Heideneck ha dal canto suo trovato per la prima volta l'amore.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 2-VIII-1934)

(...) E' senza dubbio un bellissimo film curato sopra tutto nello studio dei particolari e che pure rasentando aspetti drammatici mantiene per la maggior parte una gaia aria operettistica nella quale lo studio dei caratteri e delle macchiette è di una forza efficacissima.

(*) 1939 - BEL AMI.

E. F. (« *Gazzetta di Venezia* », 2-VIII-1934)

Nel pittore Heideneck che tratta le signore innamoratissime di lui con modi professionali, e non tende che a fare di esse le modelle dei suoi ritratti, e che nello stesso tempo non sa ritrarre una ragazza perchè la ama, ci piace rivedere la figura di Forst attore, perchè giurerei che al suo interprete il regista ha mosso le mani e gli atteggiamenti, tanto il personaggio era vantaggiosamente tagliato per lui. E con il pittore tutti gli attori sono mossi passo a passo dalla sensibilità di Forst e questo è elemento importantissimo perchè l'azione di un film di questa natura si poggia esclusivamente sul vigore mosso e discreto degli interpreti. Oltre alla scelta e alla direzione sapiente di essi, la fattura minuta del film presenta nei passaggi e nei movimenti della camera un gusto squisitamente raffinato. La fotografia è ricca di sfumature che ben si addicono al carattere della pellicola.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 7-VIII-1934)

Willi Forst ha rievocato la Vienna del 1905; e il titolo *Mascherata* al film s'attaglia perfettamente, perchè è questo il travestimento di un soggetto che altrimenti avrebbe facilmente denunciato storture e ingenuità, qui invece riscattate da rievocazioni sempre curate e piacevoli. (Rievocazioni piuttosto esteriori, chè il tono e lo spirito di quegli anni non è a questo film che si debbono chiedere). Il regista dell'*Incompiuta* si è ancora mostrato abile e accorto, senza ricorrere al giulebbe melodrammatico che scorreva sulla fin troppo romanzesca biografia del povero Schubert; e *Mascherata* ha avuto un suo rilievo anche dall'interpretazione di Paula Wessely. Basterebbe la sequenza nella quale la giovinetta, condotta nella taverna dal bel pittore, sente i primi formicolii dello spumante e i primi palpiti per chi l'accompagna, in un crescendo sempre sorvegliatissimo e delicato, basterebbe questa sequenza a far additare un'attrice.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 12-VIII-1934)

Quello che importa è che Willi Forst — il regista di *Angeli senza paradiso*, a parer mio rimasto in questo film alla stessa altezza — rendesse la speciale atmosfera viennese, morbida e torbida di quegli anni di sfacimento gentile, in cui la capitale dell'*Austria felix* andava mostrando, ora il sorriso festevole, ora la sua forza minacciata, in un decadentismo alla Klimt che inghirlandava di fiori motivi di morte: e quel riso, quella mestizia, quel presagio di cataclisma in vortice di carnevale, ci sono, ci sono perfettamente anche se il distratto pubblico non li ha veduti e sentiti. Sì: in *Mascherata* c'è proprio tutta l'*alt Wien* d'allora: coi suoi grandi manicotti di piuma, in cui una piccola rivoltella poteva prendere posto insieme alla boccetta dei sali e al mazzo di viole (...). Li rivedremo a lungo nei nostri occhi quegli occhi suoi (*di Paula Wessely*, n. d. r.) interrogativi, supplicanti, da cui la stilla della lagrima nasce tersa e ingenua come quella della rugiada; quegli occhi che attendono, sempre volti in alto, almeno un poco della grande fiducia che danno!

ATTORI

Paula Wessely

MASKERADE (vedi Willi Forst)

EPISODE

R.: Walter Reisch - *scen.*: Walter Reisch - *f.*: Harry Stradling - *m.*: Willy Schmidt Gentner - *scg.*: Karl Stepanek, Franz Meschkan, *int.*: Paula Wessely, Karl Ludvig Diehl, Otto Tressler, Erika von Wagner, Friedl Czepa, Walter Janssen, Ferdinand Maierhofer, Rosa Albach-Retty, Fritz Imhoff, Hans-Jürgen Tressler - *p.*: Viktoria-Film, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE (Paula Wessely).

Vienna 1922. Valerie, giovane scultrice, allieva di una scuola d'arte, impoveritasi a causa del crollo di una banca, è protetta da Torresani, un maturo e ricco collezionista, il quale non ha rivelato ai propri familiari la sua amicizia con la ragazza, sebbene si tratti di un legame onesto. Una sera Torresani, trovandosi nell'impossibilità di raggiungere Valerie, con la quale ha appuntamento, manda ad avvertirla Kinz, il precettore dei suoi figlioli. Il giovane si innamora della ragazza e, volendo sposarla, la esorta a chiarire la sua posizione nei confronti di Torresani, mettendolo al corrente della situazione. Egli lotta con gli scrupoli di Valerie, la quale finisce per accettare il consiglio, ma è costretta da circostanze esterne a rinviare la messa in atto del suo proposito. D'altro canto, Kinz non vuole svelare ai propri discepoli la verità, temendo che essi diano una errata interpretazione al legame che unisce il loro padre alla giovane artista, e pertanto sopporta una ingrata situazione, venuta a crearsi in seguito ad alcuni incidenti. Alla fine però i due innamorati riescono a chiarire la loro posizione e si sposano.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 12-VIII-1935)

(...) L'ultima interpretazione di Paula Wessely, pari a quella già indimenticabile di *Mascherata*. Il film è intessuto di una comicità agile e delicata, di scorci sagaci, di tocchi delicati e leggiadri, pur rivelando una sua lentezza di ritmo che appesantisce la parte centrale del film, altrimenti sempre accurato e ricco di elementi efficaci.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 12-VIII-1935)

Era da prevedere che una volta o l'altra Walter Reisch sarebbe passato alla regia; un caso analogo è successo agli americani Ben Hecht e Charles MacArthur i quali dopo un lungo periodo di attività come sceneggiatori hanno pensato di diventare essi stessi registi dei loro soggetti. Il caso Reisch lasciava prevedere che lo sceneggiatore austriaco come regista avrebbe fatto fortuna; infatti i suoi scenari sono calcolati minuziosamente, precisi e danno la possibilità ad un regista, che non abbia singolari attitudini, di seguire passo passo la sceneggiatura e di creare anche un capolavoro. *Episode* è naturalmente preparato dallo stesso Reisch, è un film completamente suo, anche se egli si è fatto accompagnare nel suo lavoro da diversi collaboratori. (...). E il merito di Reisch sta nella spontaneità; spontaneità che — e ciò non appaia un paradosso — è preventivamente calcolata; ciò si deve soprattutto all'equilibrio tra parte e parte, personaggio e personaggio; in tal modo viene raggiunta una persuasiva ambientazione, accurata, specie all'inizio quando, in un rapido scorcio, Reisch ci porta in un caffè di Vienna del 1922; e con le

mode di allora: elemento questo di cui un regista americano non si sarebbe preoccupato, ma non può farne a meno un Reisch che vuole essere il minuzioso cronista di *episodi,* che di per se stessi privi di un eccezionale interesse emotivo e sentimentale, lo acquistano attraverso una elaborazione ed una sceneggiatura che danno risalto ad ogni atteggiamento e che ad ogni istante presentano una trovata.

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 12-VIII-1935)

Episodio è il primo film diretto da Walter Reisch, un giovane autore venuto in fama per aver scritto e sceneggiato il soggetto di *Angeli senza Paradiso.* (...) *Episodio,* storia moderna d'amore che aveva rasentato il dramma, finisce in commedia, ha molto interessato il pubblico e Paula Wessely lo ha avvinto col suo spirito e in qualche punto con la sua comicità, come lo aveva prima avvinto con la sua emozione.

Belgio

REGISTI (Doc.) André Cauvin (*)

L'AGNEAU MYSTIQUE DE VAN EYCK

R.: André Cauvin - *testo*: Joseph Muls - *f.*: Arthur Fisher - *m.*: musiche del XV e XVI sec., adattate da Safford Cape - *p.*: Cauvin Belgique Film, 1938. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - UNA DELLE TARGHE DI BRONZO.

* * *

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 19-VIII-1939)

Analizza il celebre dipinto di Van Eyck esistente a Gand, in tutti i suoi minuti particolari. L'intendimento del regista, per quanto concerne il contributo allo studio dell'opera d'arte, è raggiunto in pieno sia per la parte fotografica; che per le abbondanti notizie illustrative. Non troppo chiara risulta la registrazione del coro « Pro Musica Antiqua » di Bruxelles.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 11-VIII-1939)

(...) un interessantissimo documentario belga *L'agneau mystique* di Cauvin, che presenta il famoso quadro di Van Eyck sottoposto ai più moderni metodi dell'indagine critico-scientifica, sì da rivelare i più gelosi segreti della sua consistenza creativa.

(*) 1939 - CONGO, TERRE D'EAUX VIVES (*documentario*).

REGISTI (Doc.) Charles Dekeukeleire (**)

THEMES D'INSPIRATION

R.: Charles Dekeukeleire - *testo*: Roger Avermaete - *m.*: Marcel Poot - *p.*: P.D.K., Bruxelles, 1938. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - MEDAGLIA DI SEGNALAZIONE PER IL COMPLESSO ARTISTICO.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma*, *settembre* 1938)

Chi ha visto... il documentario belga *Temi d'ispirazione*, in cui si illustra la pittura nordica, Memling, Bosch, Breugel, Rubens e via, fino a Permeke,

---

(**) 1937 - PROCESSIONS ET CARNAVALS (*documentario*).
1938 - CHANSON DE TOILE (*documentario*).

ha potuto constatare che, nonostante l'enorme interesse di certi ingrandimenti di particolari, quel film non documentava niente dell'arte di quei pittori.

REGISTI (Doc.)

Henri Storck (*)

L'ILE DE PAQUES

R.: Henri Storck - *scen.*: John Ferno - *f.*: John Ferno - *m.*: Maurice Jaubert - *mo.*: Henri Storck - *p.*: C.E.P., 1935. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

(*) 1936 - LES CARILLONS (*documentario*).

Cecoslovacchia

REGISTI

Martin (Mac) Fric (*)

JANOSIK

R.: Mac Fric - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di Jirí Mahen - *sc.*: Mac Fric, Karel Plicka, Karel Hasler - *f.*: Ferdinand Pecenka - *m.*: Milos Smatek - *scg.*: Stepán Kopecky - *int.*: Palo Bielik, Zlata Hajduková, Andrej Bagár, Theodor Pistek, Elena Hálková, Janko Borodac, Jaroslav Marvan, Filípek Davídek, Jindrich Plachta, Mirko Eliás, Rudo Bachlet, Martin Holly, Frantisek Ruzicka, Ludo Uhlár, Otto Zahrádka - *p.*: Lloyd Film, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

Il giovane studente Jánosík, avendo perduto i suoi genitori, fatti uccidere dal signorotto che tiranneggia il paese, abbandona gli studi e si dà alla macchia sulle montagne della Slovacchia centrale. Intorno a lui si riuniscono altri giovani che hanno perduto i loro cari in circostanze analoghe. Insieme con essi Jánosík intraprende la lotta contro i nobili oppressori ed i loro collaboratori. I ribelli effettuano incursioni nei castelli e nelle fattorie dei ricchi, li saccheggiano, e distribuiscono la preda tra i poveri. Gli abitanti del paese sono solidali con i rivoltosi, e all'occorrenza forniscono loro aiuto e rifugio. Ma, in seguito ad un tradimento, gli sbirri del signorotto scoprono il nascondiglio di Jánosík, il quale viene arrestato insieme con i suoi uomini e condotto in città per essere giudicato. Il processo ha luogo nel 1813 e l'intero gruppo dei ribelli è condannato a morte. Jánosík rifiuta di chiedere grazia all'Imperatore, essendo convinto che il suo sacrificio gioverà alla causa del suo popolo. Ai piedi della forca, prima di affrontare virilmente la morte, il giovane esegue per l'ultima volta una danza popolare, come una sfida.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

Un film popolaresco, che dà ora nel tragico e ora nel farsesco, mantenendo intatta una sua vivacità espressiva. Le scene della corsa, della ribellione e della morte di Janosik sono pezzi del più schietto cinematografo: azione rapida ed indovinata fusione di ogni elemento fotografico e musicale.

(*) 1935 - HEJ RUP!
1937 - LIDÉ NA KRE.
1938 - HORDUBALOVÉ.

REGISTI

Gustav Machaty (**)

EXTASE

R.: Gustav Machaty - *scen.*: Gustav Machaty, Frantisek Horky - *f.*: Jan Stallich - *m.*: Giuseppe Becce - *scg.*: Bohumil Hoesch - *int.*: Hedy Kiesler, Zvonimír Rogoz, Aribert Mog, Leopold Kramer - *p.*: Slavia Film - Elekta Film, 1933.

(**) 1936 - BALLERINE (*realizzato in Italia*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA CITTÀ DI VENEZIA PER LA MIGLIORE REGIA (collettivamente assegnata ai film della Cecoslovacchia).

La giovane Eva, andata sposa al ricco Emil Jerman, viene a scoprire — la prima notte di nozze — che il marito è impotente. Egli si rivela inoltre ben presto come un uomo pedante e arido. Delusa, Eva fa ritorno alla fattoria paterna e cerca consolazione nel contatto con la natura. Un mattino essa esce a cavallo e si ferma a fare un bagno, nuda, in un lago. Ma il cavallo si imbizzarrisce e prende la fuga. Sul suo dorso sono gli indumenti di Eva, la quale corre a celare la propria nudità nella foresta. Qui essa è sorpresa da un giovane ingegnere, Adam, il quale sovrintende, poco lontano, alla costruzione di una strada. Egli riesce a fermare il cavallo imbizzarrito e riporta ad Eva i suoi indumenti. Affascinata da quel giovane, il quale, con la sua schiettezza, rappresenta per lei l'antitesi del marito, l'incarnazione della forza virile e costruttiva e dell'amore per la natura, la donna — in una soffocante notte estiva, mentre incombe un temporale — si reca a trovare Adam nello châlet *dove egli vive. Dopo la notte d'amore, i due decidono di fuggire insieme, e si danno convegno in un albergo dei dintorni. Ma, rientrando alla fattoria, Eva ritrova il marito, il quale è venuto per pregarla di ritornare con lui. Eva rifiuta. Emil allora riparte solo per la città e, strada facendo, incontra Adam che, ignorando chi egli sia, gli chiede un passaggio in automobile fino all'albergo. Durante il tragitto Emil vede tra le mani del suo compagno di viaggio il* collier *della moglie, e capisce la situazione. Accompagna l'ingegnere all'albergo e vi prende anch'egli una stanza. Mentre Adam attende in basso l'arrivo di Eva, nella stanza Emil scrive una lettera d'addio alla moglie. Poi — mentre gli zigani attaccano una czarda scatenata, che, secondo il desiderio di Adam, doveva salutare l'arrivo di Eva — un colpo di rivoltella risuona al piano superiore. China sul cadavere del marito, che si è ucciso per renderle la libertà, Eva si rende conto che le sue poche ore di felicità sono state pagate molto care. Senza dire parola essa si reca con l'amante alla stazione, ma — mentre Adam sonnecchia in attesa del treno — lo abbandona in silenzio e sale sul primo treno in partenza. Eva vivrà ormai soltanto per la creatura di Adam che reca in seno. Adam, dal canto suo, cercherà di dimenticarla lasciandosi assorbire dal proprio lavoro.*

* * *

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 8-VIII-1934)

Machaty ha al suo attivo il senso tutto moderno, la sensibilità e l'intuito di quanto può dire di pittorico e di lirico la macchina da presa. E questa sua virtù il regista ceco la porta a conseguenze estreme, arrivando spesso ad un virtuosismo che si ammira ma non prende con la prima intensità. Ecco l'incrinatura del film: questa esasperata ricerca del bello nel quadro e nel particolare, nei problemi di luce e nella illuminazione del singolo. Spesso per fissare una sequenza, nell'affrescare un paesaggio, nel far parlare l'anima chiusa delle cose, Machaty si dimentica del languore bruciante di Eva, del dramma del suo matrimonio, della sua passione per Adam. Sfilano in una successione incantevole fotografie stupende per il taglio, la morbidezza della modellazione, ma i poveri protagonisti si perdono di vista. E' vero: per loro e di loro dicono e la notte tempestosa e il biondo mare di spighe, il ninnolo che improvvisamente si illumina sopra una mensola, il riflesso che accende il torso di un operaio, il petto ansante nella fatica aspra del lavoro.

G. B. (« *Gazzetta di Venezia* », 8-VIII-1934)

Il film è di una psicologia composta e controllata espressa con una perfetta intuizione visiva, tutta ad allusione e a comparazione. Il clima erotico raggiunge accenti epici, che riecheggiano un po' i motivi sessuali in rapporto alla vita della natura di D. H. Lawrence contenuti con giustezza di proporzioni e con immediatezza poetica perfetta. La sublimazione dell'amore

fisico in mezzo al senso panico delle cose comunica allo spettatore una commozione che acquista un alto senso etico.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 8-VIII-1934)

E' un film assai bello e le sue qualità drammatiche ed estetiche ne fanno la migliore produzione cecoslovacca di quest'anno. Umanissimo e pieno di forza suggestiva, esso dà espressione a quelli che sono i sentimenti primordiali dell'uomo e della natura senza mai sfiorare il banale e il convenzionale. (...) Su tutta l'atmosfera del film è immanente il richiamo dei sensi ed un voluto simbolismo ed un riavvicinamento dell'uomo e della natura che dà origine a scene di una delicatezza e di una forza stupende come la fuga del cavallo al richiamo della compagna, (...) e sopra tutto la scena finale nella quale il lavoro placa i sensi e dà agli uomini col canto la felicità. L'interpretazione è stata degna del film e la fotografia, di una eccezionale luminosità, sopra tutto negli esterni.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 8-VIII-1934)

(...) Uno dei film più audaci e sconcertanti che possano essere offerti da uno schermo. Lo si è definito un film « sensuale »; parola posticcia, che non dice nulla. Un dramma e un'esaltazione vi si intersecano: il dramma dell'impotenza sessuale, visto come lo potrebbe vedere il più freudiano dei romanzieri, e l'esaltazione del desiderio, dell'amore e della maternità, cantati da un uomo giovane e sano. Pertinaci tendenze quelle del Machaty. Il suo primo film si intitolava *Erotikon*: qui giunge a mostrarci, con le dovute allusioni, s'intende, il possesso di una fanciulla da parte di un giovane ardente. Acre, sardonico, spietato, per il povero marito, che trascorre lontano dalla giovanissima moglie le prime notti di matrimonio, e dovrebbe sempre essere così; delicato, di un'accorata mestizia, per la fanciulla che è tutto un anelito per la vita, e si trova accanto a chi pensa soltanto a dormire, e a ingoiare le sue pastiglie digestive e a calzare accuratamente le sue pantofole. Tutta la prima parte del film supera difficoltà d'ogni genere, senza far pronunciare agli attori una sola parola. Simboli chiari ed evidenti, allusioni velate, stanchezze e languori, ritegni e abbandoni, sono delineati in tocchi rapidi e precisi, efficacissimi, senza alcun lenocinio. La potenza di uno sguardo, di una mano che s'increspa o si schiude, di un desiderio ch'è terrore e speranza, anelito e respiro; il profumo greve dei campi in fiore che giunge recato dal vento, e il sole che inturgidisce la spiga, e l'ampio stormire dei boschi, diventano note musicali e parole concrete, e creano stati d'animo, mai non propongono la sensualità per la sensualità. E la visione di un bel corpo ignudo abbandonato al gelo di un'acqua di cristallo, e la corsa della naiade senza veli per i campi, divenuta ninfa inseguita dai raggi del sole, hanno la castità di una favola fluviale e boschereccia.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 9-VIII-1934)

Estasi è un'opera d'un genere che senza dubbio non è il caso di imitare e di generalizzare, un'opera moralmente arrischiata e dialetticamente discutibile, ma che afferra il pubblico per questo, per la forza, la sincerità, il di-

sinteresse con cui sente l'umanità del suo tema, e risolutamente la esprime. *Estasi* non è un film gaio. Non è nemmeno un film facile. E' un film pieno di scorci simbolici, di ritorni tematici, di insistenze visive; di quelle cose, insomma, che generalmente il nostro pubblico non perdona. Eppure ieri subì tutto senza fiatare. La terribile scena d'amore, descritta attraverso degli audacissimi primi piani di Hedy Kiesler riversa, passò in uno stupefatto silenzio, in un silenzio di tomba. Se, come tante altre volte capita al cinematografo davanti a immagini molto meno eloquenti, qualcuno avesse osato fare lo spiritoso, sarebbe stato subissato immediatamente. Qui non si fa, intendiamoci, l'apologia di *Estasi*. Lungi da noi ! Si fa soltanto l'apologia del suo metodo. Se dalla prima settimana di Festival si può cavare una conclusione, essa è che solo l'umanità tocca l'uomo: che la via sicura per toccare anche attraverso il cuore e la fantasia è sempre intensamente sentire, veracemente esprimere.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 14-VIII-1934)

Non nuovo il racconto, ma nuovissima la realizzazione. Il racconto si sviluppa in un ritmo largo, attraverso inquadrature superbe e una fotografia così morbida e vibrante di luminosità che da sola basta a trasfigurare lo schermo. L'obbiettivo procede con un movimento quasi a spirale, partendo dalla terra per salire sulle vette più alte degli alberi, su verso il cielo, verso le nubi. Poi, ridiscende, si sofferma su qualche particolare, — un volto umano, uno spigolo, un bibelot — retrocede, allarga il campo di presa sino all'infinito per poi avvicinarsi di nuovo. (...) Dobbiamo notare una curiosa esitazione fra verismo e simbolismo: i due si chiamano Eva e Adam, ma la loro vicenda sembra poi troppo ristretta, troppo personale per assumere il significato ampio di un simbolo. Perché la nervosità di Eva ci è descritta attraverso una descrizione puramente esteriore mentre l'emozione di Adam davanti al lavoro si esprime coi versi che sembrano cantare nel segreto della sua mente ? E' permesso ad un'opera d'arte rasentare l'analisi medicale ? Per noi no e la scena dell'abbandono di Eva ci sembra antiartistica come certe descrizioni di Lawrence: il mistero dell'amore — che è il dogma di codesti moderni religiosi del sesso — non è più mistero appena viene descritto con chiarezza e meticolosità; e allora, riportato a proporzioni puramente psicologiche l'amore non sembra più abbastanza interessante per imperniarvi sopra un lavoro artistico.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 26-VIII-1934)

Di *Estasi* si è molto parlato. Non se ne riparlerà. Se esistesse, quale io vagheggio da anni, un Tribunale del buon gusto oltre che del costume, basterebbe appellarsi a questo anziché a quello contro la vana sua gloriola. In mancanza dell'uno, l'altro basterà. E in fondo a me dispiace, tanto sono sicuro che un pubblico normale avrebbe fatto giustizia del film, ancora prima del procuratore del Re. Il successo veneziano non è stato che un successo d'infatuazione, una coincidenza d'ora e di clima rivieraschi rispetto ad un argomento di nudità. Tutti i soggetti peccaminosi hanno avuto fortuna al Festival. (...) Il film boemo non ha neppure il merito di una interpretazione eccezionale (duri occhi e immota faccia, ha questa vantatissima Kieslerová)

a Parigi non aveva interessato che mediocremente (...) a Vienna niente del tutto (...) prima che intervenisse la censura a rieccitare le femminee, e quindi maschili curiosità.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Estasi del Machaty è (...) in qualche modo, un'opera documentaria. Saggio torbido e pur limpidissimo di un'analisi estremamente acuta ed estremamente tesa delle reazioni dei sensi, offre della cieca rapina della voluttà un quadro gelido come osservato in un grande specchio, che allontanandola da noi in una dimensione spaziale immaginaria, tolga ogni peso alla corporeità dei protagonisti. Mirabile è nel film la pànica fusione raggiunta tra il nudo della donna il prato gli alberi le nubi, senza un attimo di esitazione o di compiacimento.

REGISTI

Josef Rovensky (*)

REKA

R.: Josef Rovensky - *s.*: Jindrich Snízek - *scen.*: Josef Rovensky, Jan Reiter - *f.*: Jan Stallich - *m.*: Josef Dobes - *scg.*: Ferdinand Fiala - *int.*: Vása Jalovec, Jarmila Beránková, Jaroslav Vojta, Hermína Vojtová, Jan Sviták, Rudolf Deyl sr., A. Marlé - *p.*: Elekta Film - Slavia Film, 1933.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA CITTÀ DI VENEZIA PER LA MIGLIORE REGIA (collettivamente assegnata ai film della Cecoslovacchia).

Václav Zimák esce di prigione — dove ha scontato una pena per bracconaggio — e ritorna al suo paese natale. Qui apprende che un suo ex compagno di bracconaggio, Sychra, ha nel frattempo abbandonato tali imprese ed è stato eletto sindaco. Pavel, il figliuolo adolescente di Sychra, ha un grande affetto per Pepicka Matuková, una ragazzina figlia di una poverissima contadina, e vorrebbe poter soddisfare il più vivo desiderio di lei: quello di possedere un bel corsetto e sopra tutto un paio di scarpe, che sua madre non ha mai potuto comperarle. Pavel è assillato giorno e notte dal pensiero, e in sogno vede Pepicka come una principessa e se stesso come un principe, il quale si presenta a lei per offrirle in dono un paio di scarpe d'oro. Al suo risveglio il ragazzo decide di cercar di pescare un grosso luccio, il quale è il terrore del fiume e per la cui cattura è stato offerto un premio di 200 corone. Con una simile somma egli pensa che potrebbe comperare a Pepicka non solo le scarpe, ma anche il corsetto. Pavel si reca al fiume e riesce a far abboccare il luccio, ma soltanto dopo una lunga lotta può trascinarlo a riva. Nel frattempo però gli indumenti del ragazzo sono stati portati via dalla corrente e ritrovati da un vecchio barcaiolo, il quale li consegna a Zimák. Pepicka incontra Zimák, riconosce gli indumenti di Pavel e finisce per convircersi che il suo amico sia annegato. In lagrime, essa corre al villaggio a dare la triste notizia. I contadini, con alla testa il padre di Pavel, si dirigono al fiume per ripescare l'annegato. Frattanto, Pavel ha riscosso il danaro e si è recato al negozio per acquistare scarpe e corsetto per Pepicka. Quindi ha gettato il pacco attraverso la finestra della stanza della sua amica. Sulla via di casa, egli dà la caccia ad una lucertola, poi — stanco — si addormenta sulle rotaie della ferrovia. Sopraggiunge Zimák, il quale fa appena a tempo a destarlo, prima che arrivi un treno. La felicità di Sychra per aver ritro-

(*) 1935 - TATRANSKA ROMANCE (in collaborazione con Eugen Thiele).
1936 - MARYSA (una delle medaglie di segnalazione).
- MANJA (*realizzato in Austria*).

vato il figlio creduto morto è senza limiti. Egli promette a Pavel che, dopo le vacanze, non lo costringerà ad andare in città, ma gli permetterà di rimanere a casa. Così Pavel non dovrà separarsi dalla sua Pepicka.

* * *

ANONIMO (« *Il Gazzettino* » *Venezia,* 25-VIII-1934)

Rovensky ha realizzato questo equilibratissimo film, la cui elementarietà della vicenda gli ha dato modo di potenziare, servendosi di un puro ritmo visivo, il contenuto psicologico e poetico di questo soggetto. Il paesaggio è sempre in funzione della vicenda, tutto intento a creare quell'atmosfera idillica e quel senso primigenio dei sentimenti più puri. L'amore giovane dei protagonisti è sempre contenuto in un clima così appropriato e opportuno di pace campestre e di ingenuità, che tanto più efficace riesce il contrasto drammatico delle ultime scene. La migliore sequenza del film la si deve cercare nell'episodio della pesca del luccio, dove *l'amore giovane,* con quel fatalismo che è proprio dell'età, raggiunge i limiti di un'impresa quanto mai ardua e pericolosa. Rovensky ha saputo fondere gli elementi realistici — di un realismo tipicamente slavo — in ispecie nelle ultime scene, con i sentimenti poetici e indeterminati della giovinezza appena sbocciata.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 25-VIII-1934)

(...) Appartiene a quel genere pseudo poetico e pseudo drammatico del quale fanno le spese gli affetti e le sensazioni primitive e di cui è così ricca la letteratura dei paesi centrali. Il dramma così impetuoso, così comprensibile e sostanzioso di *Estasi* qui è sostituito dalla simpatia silenziosa di due men che adolescenti, i quali non fanno altro, in fin dei conti, che trovar piacere di stare l'uno vicino all'altro. A questa, che non si può nemmeno chiamare una storia, è aggiunta la lunga, ridicola angoscia dei genitori del ragazzo che lo credono affogato. Il film sembra preso al rallentatore così inspiegabilmente eterni ed irreali appaiono i gesti ed i moti dei personaggi. Valgono soltanto le scene dell'idillio tra i due fanciulli nei campi, più per la freschezza e la luminosa tenerezza dei due, che per l'autenticità dei loro rapporti.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 14-VIII-1934)

(...) Film che ha ampii squarci deliziosi, più di duemila metri di pellicola dedicati agli amori ed alle disavventure di due ragazzi sui quindici anni, con tocchi squisiti, di una umanità esemplare; e l'effetto per l'effetto vi è talmente raro che, quando appare, urta doppiamente.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 25-VIII-1934)

(...) Il successo di questo film lento, schivo, senza attrattiva di spettacolo e di dialogo, parve, dopo l'insuccesso americano (di *Going Hollywood,* n. d. r.), il successo della verità sopra l'orpello, della poesia sopra la bottega. (...) Il giovane, e sin qui poco conosciuto regista, Josef Rovensky ha saputo trarre un piccolo poema, fragrante di gentilezza umana e di senso della natura. Tutte le scene tra la fanciullina, la deliziosa Jarmila Beránková, e il giovinetto, Vása Jalovec, resteranno tra le gemme del Festival.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Questo senso della terra, dei cieli e delle creature, fusi tutti in una stessa volontà e pienezza di vita, tocca in *Amore giovane* un memorabile vertice d'innocenza e di commozione. I profumi dell'erbe e dei pomi vi fanno una cosa sola con la magia del fiume, con le braccia acerbe della fanciullina; le immobilità stupefatte dell'ora meridiana, dove non trema che il pancino delle lucertole, vi si alternano alla larga tristezza dei vapori serali, alla gioia delle aurore rugiadose, quando è dolce bagnarsi la faccia insonnolita scuotendo il ramo fradicio.

REGISTI

Otakar Vávra (*)

PANENSTVI

R.: Otakar Vávra - *s.*: dall'omonimo romanzo di Marie Majerová - *sc.*: Otakar Vávra, Marie Majerová - *f.*: Jan Roth - *m.*: Roman Blahník - *scg.*: Stepán Kopecky - *int.*: Lída Baarová, Adina Mandlová, Jaroslav Pruca, Ladislav Bohâc, B. Veverka, O. Ballon - *p.*: Lucerna Film, 1937.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938).

Hana, una bella ragazza onesta e povera, la quale vive del proprio lavoro, è scacciata di casa per via della passione che senza volerlo ha destato nel padrino. Divenuta commessa in un grande caffé-ristorante, vi conosce un giovane musicista, Palo, del quale si innamora. Ma egli è ammalato di tubercolosi e, mancando di cure adeguate a causa della propria povertà, appare destinato a morire presto. Allora Hana, la quale — grazie alla sua onestà — aveva sempre resistito alle tentazioni dell'ambiente in cui viveva ed agli assalti degli uomini, si decide ad immolare la propria verginità ad un vecchio dongiovanni che da tempo la circuiva, allo scopo di procurarsi il denaro per far avere a Palo le cure ed il soggiorno in montagna di cui abbisogna. Ma, al momento di cedere, essa è sopraffatta dallo schifo e si rifiuta. Decide allora, per riuscire nel proprio intento, di accettare le offerte matrimoniali del proprietario del locale in cui lavora. Subito dopo le nozze, Hana va in cerca di Palo per recargli il denaro necessario ad entrare in clinica, denaro che essa ha avuto dal marito come regalo di nozze. Ma il giovane è morto. Hana, vinta, comprende l'inutilità del proprio sacrificio e si appresta a subire le conseguenze di un gesto d'amore che l'ha portata a vivere una esistenza ancor più penosa di quella che per anni aveva vissuta.

* * *

ANONIMO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 11-VIII-1938)

Il regista Otakar Vávra ha trattato la storia con mano abile; si è forse indugiato un po' troppo nella descrizione iniziale, ma in seguito la narrazione cinematografica corre sicura, senza soste, avvincendo lo spettatore. Gli stati d'animo dei due protagonisti e specialmente della giovane (...) sono tratteggiati con accortezza ed efficacia valendosi di una interpretazione misurata. E' piaciuta particolarmente la Baarova che ha dato vita con sincerità di accenti alla figura di Hana.

(*) 1938 - CECH PANEN KUTNOHORSKYCH (Coppa dell'Istituto Nazionale LUCE per un film presentato da nazione a produzione limitata).
- FILOSOFSKA HISTORIE.

1939 - HUMORESKA.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 9-VIII-1938)

(...) La tessitura poteva spingere la vicenda nel melodramma; e il film naturalmente vi cade, malgrado la vibrante interpretazione della Baarová. Tuttavia, nei primi episodi, quei toni grigi, quella lentezza di ritmo, erano giunti talvolta ad accenti azzeccati, soprattutto in minute notazioni di ambiente, d'una tristezza sentita; poi il convenzionale ha il sopravvento, in stanchi scampoli di film francesi veduti da Praga.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 10-VIII-1938)

Il film, che ritrae ambienti e aspetti sociali della grande città moderna, mostra, accanto a un'indubbia forza di osservazione e di rappresentazione realistica del dettaglio, una volontà di sensibilità poetica, che forse solo la tecnica, ancora indecisa e brusca, impedisce di meglio manifestarsi.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 10-VIII-1938)

Accanto a una trama da romanzo popolare, troviamo uno svolgimento cinematografico che si studia di snellire, con vivacità e scioltezza, la poca originalità della vicenda, e riesce a costruire un film gradevole, interessante, con personaggi nettamente delineati nella loro individualità psicologica, con scene piene di vita e di finezza d'osservazione: come quella del bar — con le sue commesse e le tipiche figure di clienti —, e l'altra, un po' pesante, ma non inefficace, dei cent'occhi che spiano la vittima che si immola al vecchio libertino. Un po' puerile, invece, per mancanza d'audacia, quella del locale notturno.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

(...) Una storia coraggiosamente sgradevole (...) una lontana eco delle tempeste dostoievschiane, sfatta però nella pioggerella « larmoaiante » del romanzetto femminile alla maniera di Vicki Baum. (...) Una storia di questo genere esigeva certamente un po' più di nerbo e una più drammatica spezzatura per non rimanere, com'è avvenuto, nel vagamente commovente e per non far rilevare, qua e là, perfino una certa leziosaggine del morboso, del lievemente sapido, e la ricerca della poesia del bruttino, del sudaticcio, del vischioso, del molle. Una gran cura di verità che s'è cercato di attingere per la somma più che per la scelta dei particolari e, a volte, anche con qualche forzatura nel definire fisicamente certi tipi. (...) Lída Baarová è certamente un'attrice aggraziata e piena di talento che, nella sua difficile parte, ha mostrato molta composta bravura.

MINO DOLETTI (« *Film* », *Roma*, 13-VIII-1938)

(...) Vi troviamo il viso di camelia di Lída Baarová. Regista è Otakar Vávra. Mediocre e tetra opera, la quale conferma alla Cecoslovacchia, s'intende cinematograficamente parlando, il ruolo già coperto gli anni scorsi, di parente povera della Mostra.

REGISTI (Doc.)

Karel Plicka (*)

ZEM SPIEVA*

R.: Karel Plicka - *scen. e f.*: Karel Plicka - *m.*: Frantisek Skvor - *mont.*: Alexander Hackenschmied - *p.*: Lloyd Film, 1933. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA CITTÀ DI VENEZIA PER LA MIGLIORE REGIA (collettivamente assegnata ai film della Cecoslovacchia).

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1934)

(...) Un ampio tentativo di esprimere dallo schermo le voci più schiette della terra cecoslovacca. La prima è dedicata a parecchie sagaci visioni di Praga; e poi ci si inoltra nel paese degli Uzuli, verso il monte Krivas nella regione, come la chiama il Plicka, « delle vedove e delle spose », ché gli uomini ne sono lontani gran parte dell'anno in cerca di lavoro. Il Plicka (...) non chiede al documentario possibilità discorsive ma si accontenta del pittoresco, inteso nel senso più esteriore e piacevole della parola. Non c'è quindi da stupirsi se le sue predilezioni vadano verso il folclore e se questo ampio film abbondi di danze o di canti sempre incorniciati in paesaggi stupendi, ben sottolineati da una fotografia sapiente.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 23-VIII-1934)

Dopo una parte proemiale su Praga, il film ci conduce in Slovacchia e ci descrive il popolo e i costumi in alcuni smagliantissimi quadri di folclore. Il frammento di mezzo, che mostra la coltivazione e la lavorazione del lino, benché ineccepibilmente costruito, ha forse un poco rallentato l'interesse del pubblico per il suo tono troppo didattico. Ma la danza e l'abbruciamento della Morana, specie di Befana che un leggiadrissimo stuolo di fanciulli in costume getta, per scongiuro, nel fiume, e i giochi campestri alla fine sono giustamente piaciuti per l'incomparabile ariosità e freschezza delle immagini e per la schietta bellezza dei ritmi. L'accompagnamento musicale di Skvor è un eccellente modello di sinfonismo cinematografico.

(*) 1932 - PO HORACH, PO DOLACH (*documentario*).

REGISTI (Doc.)

Tomás Trnka

BOURE NAD TATRAMI

R.: Tomás Trnka - *scen.*: Tomás Trnka, Ferdinand Pujman - *f.*: Václav Vích, Jan Stallich, Tomás Trnka - *m.*: omonimo poema sinfonico di Vítezslav Novák - *p.*: Istituto Masaryk, 1932. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA CITTÀ DI VENEZIA PER LA MIGLIORE REGIA (collettivamente assegnata ai film della Cecoslovacchia).

Francia

REGISTI Jean Benoit-Lévy-Marie Epstein (*)

HELENE

R.: Jean Benoit-Lévy, Marie Epstein - *s.*: da un romanzo di Vicki Baum - *sc.*: Jean Benoit-Lévy, Marie Epstein - *f.*: L. H. Burel - *m.*: Marcel Lattès - *scg.*: Louis Carré - *int.*: Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Constant Rémy, Robert Le Vigan, Odette Joyeux, Tsgundo Maki - *p.*: Les Films Marquis, 1936.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937).

Uno studente in medicina, Pierre, ed una studentessa in chimica, Hélène, si innamorano l'uno dell'altra, mentre frequentano i corsi dell'Università di Grenoble, e diventano amanti. Hélène, che è povera, studia sotto la guida del professor Amboise; Pierre rimpiange di aver intrapreso la carriera scientifica, essendo per temperamento portato verso la musica. Egli vorrebbe abbandonare gli studi di medicina, ma deve rinunciarvi a causa delle gravi condizioni di salute di suo padre, medico anch'egli, il quale desidera potergli cedere la clientela e fargli assumere la responsabilità della famiglia. Frattanto Hélène è rimasta incinta, ma non lo rivela a Pierre, il quale — respinto agli esami — si uccide. Hélène, tornato all'Università dopo aver dato alla luce il figlio, non ritrova Amboise, il quale — accasciato per l'abbandono subito da parte della moglie — si è prodotto accidentalmente una pericolosa infezione maneggiando delle fiale. Laureatasi, Hélène apprende che Amboise è guarito, ma ha dato le dimissioni. Essa lo esorta a riprendere i suoi studi e le sue ricerche, ed egli si decide a darle ascolto, facendo assegnamento sul suo sostegno e sulla sua assistenza.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 25-VIII-1937)

(...) Una lunga introduzione descrittiva dell'ambiente goliardico di una università di provincia — quella di Grenoble — è la parte senza paragone più bella e autentica di questo film. (...) Riduzione edulcorata da un romanzo di Vicki Baum, il film (...) si guasta e s'inceppa quando deve raccogliere le fila del racconto e cade decisamente nel melodramma. (...) Interpreti sincerissimi e il più sincero di tutti, di una febbricitante sincerità, è Jean-Louis Barrault, con un viso stranamente leopardiano.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 21-VIII-1937)

La prima metà del film è assai felice. L'università di Grenoble, i suoi allievi e le sue allieve, aule e laboratori, gargotte e pensioncine, tutto è ani-

---

(*) 1932 - LE CHANT DE LA MINE ET DU FEU (*documentario*).
1935 - ITTO (Coppa del Ministero delle Colonie per il miglior film coloniale francese).
1938 - LA MORT DU CYGNE (Coppa della Giuria internazionale collettivamente assegnata alla selezione dei film francesi).

mato in un ampio quadro agile e colorito, un primo atto d'un *Addio giovinezza* molto francese e 1936. Poi, quando il primo dramma s'affaccia, qui i drammi diventano come le solite ciliege o le non meno solite bugie: l'una tira l'altra; e allora la vicenda si farcisce e si rompe, affannosamente correndo dietro alle sue fila. Film tanto intelligente quanto sbagliato nella sua seconda parte, ci lascia ricordare di sé tutta la prima come uno dei più bei brani che il cinema europeo ci abbia dato in questi ultimi tempi; e questa parte è soprattutto dovuta a una donna, Marie Epstein. (...) L'Epstein, con questo *Hélène,* solo che non avesse badato alle tentazioni di un troppo romanzesco soggetto, avrebbe potuto darci il suo *Ragazze in uniforme,* aereato d'umanità latina. Fra gli interpreti Madeleine Renaud è una sensibile, gradevole attrice, anche se, fisicamente, non doveva forse apparire la più adatta per la giovinezza di Elena; Le Vigan è sorprendente in una particina di scorcio; ma la vera sorpresa del film è Jean-Louis Barrault, un nuovissimo attore, al suo esordio, poco più di un adolescente, un attore nato...

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

A guardare certe cose con il nostro cervello italiano, a misurare al nostro metro fascista certi atteggiamenti spirituali e certe forme di vita, si sente ancor più vivo l'orgoglio della nostra sanità fisica e morale, la gioia di vivere fra una gente per la quale il sentimento è una sorgente di forza e di energia, invece che una ragione di debolezza e di rinuncia. (...) Questi giovani sono rovinati, più ancora che dai libri, dalla mancanza del moschetto. (...) Forse a farli stare qualche anno nell'ambiente della Città Universitaria a Roma si potrebbero guarire. (...) Il film in sé non è una gran cosa. Stilla romanticismo da tutti i pori. (...) E' inutile (...) parlare della regia di Jean Benoit-Lévy. (...) La fotografia è pessima: come quasi tutta la fotografia francese.

REGISTI

Marcel Carné

LE QUAI DES BRUMES

R.: Marcel Carné - *s.*: dal romanzo omonimo di Pierre Mac Orlan - *sc.*: Jacques Prévert - *f.*: Eugène Schufftan - *m.*: Maurice Jaubert - *scg.*: Alexandre Trauner - *int.*: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Robert Le Vigan, Aimos, Edouard Delmont, René Génin - *p.*: Ciné Alliance-Rabinovitch, 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - MEDAGLIA DI SEGNALAZIONE PER LA REGIA; COPPA DELLA GIURIA INTERNAZIONALE COLLETTIVAMENTE ASSEGNATA ALLA SELEZIONE DEI FILM FRANCESI.

In una bettola del porto di Le Havre si incontrano Jean, un soldato che ha disertato, e Nelly, una ragazza allontanatasi dalla casa dove vive con il tutore, un vecchio negoziante abbietto, dedito a traffici loschi e bramoso di far sua la figlioccia. Questi due esseri alla deriva e ansiosi di trovare una ragione di vita sono attratti l'uno verso l'altro. Frattanto nella bettola ha trovato rifugio un certo Zabel, inseguito da tre gangsters. All'alba Nelly e Jean escono insieme e Jean percuote Lucien, uno dei gangsters, il quale ha insultato la ragazza. I due giovani si danno convegno per la sera, e Jean capita per caso nella bottega di Zabel, il quale non è altri che il tutore di Nelly. Al disertore viene poi offerta la

possibilità di imbarcarsi per il Venezuela con un passaporto ed un abito altrui. La sera egli si incontra con Nelly. I due si imbattono in Lucien, e la ragazza confessa a Jean che Maurice, un componente la banda di Lucien, è stato il suo amante. Ma soggiunge anche di essere innamorata di lui, Jean, e che questo è il suo primo vero amore. Jean e Nelly passano la notte insieme in un albergo e l'indomani mattina leggono sul giornale che Maurice è stato ucciso e che vicino al suo cadavere è stata trovata una divisa militare. Jean è sospettato quindi del delitto, e Nelly si rende conto che egli deve fuggire. La ragazza torna dal tutore e ha conferma del sospetto che egli sia l'assassino di Maurice. Zabel cerca di farle violenza, ma Jean sopraggiunge e lo uccide. Nelly induce Jean a fuggire; ma fuori egli è ucciso da Lucien, che stava in agguato ad attenderlo. Nelly si dispera sul cadavere di Jean. Frattanto la nave della salvezza è salpata.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 26-VIII-1938)

(...) In esso si ritrovano, quasi quintessenziati, i pregi e i difetti di questa tanto conclamata e discussa rinascita cinematografica della Francia. Realismo, descrittivismo, psicologismo, si sa che questi sono i pregi del cinema francese, e, nello stesso tempo, i suoi difetti, a seconda che essi siano sostenuti da una genuina fantasia o siano invece esasperati crudamente ed arbitrariamente, a seconda cioè se siano sostenuti da una buona o da una cattiva letteratura. E in *Quai des brumes* c'è della buona e della cattiva letteratura. (...) Marcel Carné ne ha ricavato un film fondamentalmente crudo ed acre, pieno di una poesia un po' disperata, ma pieno anche, quando il partito preso letterario prende il sopravvento, di toni arbitrariamente esasperati e falsi. (...) Purtroppo il partito preso del realismo cinematografico francese è un partito preso amaro, di tragedia. Nei film francesi, soprattutto nei più riusciti, non c'è posto, non dico per la felicità, ma nemmeno per i compromessi e la speranza. Era quasi deciso che il soldato si sarebbe imbarcato su un piroscafo per un paese lontano. (...) Nossignore. In poco più di duecento metri, in un finale fortissimo e crudissimo, il soldato uccide il vecchio indecente tutore, (...) ed è infine ucciso da uno degli imberbi malviventi. (...) Come in *Pepé le Moko* la descrizione del quartiere arabo nel quale il protagonista è rinchiuso, così, qui dentro, la descrizione dell'angolo di porto in cui i protagonisti sembrano quasi prigionieri della nebbia, è appoggiata a dei toni insistentemente ossessivi, che finiscono per dare al film una sua personalissima atmosfera.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 26-VIII-1938)

E' questo, un po', il *Winterset* francese; ma senza il minimo bagliore d'una coscienza che si rischiari, e almeno per un attimo voglia tornare a esistere. Disperato mondo e disperata materia, al di là dei quali non è che la verminaia della dissoluzione; ed è su questi margini che il dramma si profila e si conchiude, donando le sue risorse a casi e a vicende che oggi non sarebbero più tollerabili nemmeno in un dramma da arena. Esaurite così le più vere intenzioni del film da imputarsi soprattutto a Mac Orlan, resta da considerare la regia di Carné: che ha fatto miracoli. In quel mondo desolato e angusto (...) l'atmosfera è creata e sostenuta in vibrazioni quasi impercettibili; un ritmo lento, quasi dimesso, commenta la vita di quell'umanità sperduta, con scorci ed inquadrature quasi sempre essenziali. Fra gli inter-

preti un Gabin pari alla sua fama, un sorprendente Michel Simon, e Michèle Morgan, la vera rivelazione del film, una giovane attrice già complessa e sicura come molte dive vorrebbero essere.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 26-VIII-1938)

(...) Ne parlavano come di un film tetro, ossessionante, scabroso, ma superbamente fatto, d'una potenza di evocazione rara, d'una unità d'intonazione perfetta. E' precisamente quello che abbiamo constatato anche noi. E' difficile trovare un altro film che, come questo, faccia di tutto per dispiacere. E' un film desolato e duro, con uno sfondo perpetuamente brumoso e senza luce, in cui si muovono soltanto personaggi abulici e degradati, in cui non allignano che il freddo delitto o l'amore di un'ora. Nessuna concessione, nessun palliativo per alleggerire lo spettacolo: non la trovata comica, non il tabarino di lusso, non baci al chiaro di luna, non lieto fine. Eppure c'è senza dubbio una forza latente in questo film, se, nonostante tutti questi schiaffi al suo naturale bisogno di bontà e di gaiezza, nonostante questa deprimente uniformità, è riuscito a tenere il pubblico oppresso ma intento fino alla fine, non solo, ma a strappargli un caloroso applauso finale senza contrasti. Certo, per triste che sia, c'è una reale ispirazione in questo film, un'intima forza lirica che fonde la materia drammatica e la materia visiva in un tutto organicamente vivo e perciò d'effetto immancabile (...) per quanto il macorlanismo possa essere oltrepassato come letteratura, pur senza letteratura c'è sforzo di costruzione e di stile. Ed è probabilmente questa base letteraria che dà al film il suo carattere distinto, quasi direi la sua mentale superiorità. Carné, un regista appena al suo terzo film, ha diretto con un vigore che rivela una mano da maestro. L'interpretazione è ineguagliabile per fusione e bravura, eccellendo Jean Gabin in una delle sue parti concentrate e violente di belva in fuga, e Michèle Morgan, una nuova rilevazione, una bellissima e giovanissima creatura che ha tutta la classe e il magnetismo di una « stella ». La loro scena dopo la notte d'amore è un pezzo d'eccezione. Rimarchevolissima la partitura musicale di Jaubert.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 26-VIII-1938)

Marcel Carné, giovane regista educato alla scuola di Jacques Feyder, ma che in quest'opera ha sentito forse ancor più l'influenza di Duvivier e del suo inguaribile pessimismo, ha saputo svolgere la trama con una così perfetta continuità ed una così sapiente fusione di sequenze, da dare alla sua narrazione una convincente efficacia ed una grande evidenza, anche dove si serve a preferenza dell'inespresso o dell'appena accennato, per descrivere avvenimenti, evitandone la macabra rappresentazione, e per rendere visibili complessi stati d'animo. Ha, inoltre, notazioni di una squisita delicatezza, come quella del cane randagio, l'ultimo amico del misero relitto umano, morente nelle braccia della fanciulla, che, col suo amore, poteva redimerlo, e l'ha, per un tragico fato immanente, condotto alla morte. Tutto è fuso armonicamente: soggetto, ambientazione, interpretazione.

* * *

ANONIMO (« *Film* », *Roma*, 27-VIII-1938)

E' un dramma triste e grigio, ma virilmente sano. Si esalta in esso, una virtù d'amore che reagisce e combatte in due poveri esseri consumati dal vizio e dalla colpa, per evadere, per raggiungere un cielo illuminato dal sole. (...) L'« atmosfera » del film è di una superba efficacia. Due notevoli film americani, *The Docks of New York* (...) e *Anna Christie* (...) tramati anch'essi nella fitta e torbida nebbia dei porti, ci sembrano nettamente superati. Rileviamo che questo spietato « naturalismo » vagamente zoliano, di cui è documento principe *La Bandera* di Duvivier, si addice perfettamente al temperamento degli uomini del cinematografo francese.

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Il cinema francese è da tempo caduto nella retorica della rappresentazione del male... In *Quai des brumes* l'immoralità si converte in pessimismo; e con delicatezza di tocchi visivi e di posizioni drammatiche, scivola lungo inquadrature grigie, quiete, che si innervosiscono di atti freddi e amari in sequenze piane e corrette. I personaggi si muovono quasi come fantasmi e vengono dal nulla per ricadere nel nulla. (...) Soggetti di patologia criminale, che riescono nel film a caratterizzarsi con una umanità di gelo. Alcune note psicologiche, insolite in una materia così stanca e anormale, per la loro acutezza raggiungono persino il virtuosismo; ma fa pena (...) che alcune doti di regia si disperdano in un argomento, che avverte già i sintomi della consunzione. Se d'altra parte in alcuni punti vi sono fratture narrative, qualche volta la causa è da imputarsi agli attori. (...) Se nel film il personaggio che prende gli schiaffi, l'attore Pierre Brasseur, che ha una parte di interessante sviluppo, appare indeciso, è dovuto all'insufficienza dei mezzi artistici di Brasseur stesso. Sul filo di una squisita narrazione introspettiva, il film perde qualche volta l'equilibrio, mentre qualche volta eccelle di una abilissima regia. (...) Jean Gabin e Michèle Morgan hanno fissato un binomio di armonia: essi rendono plastiche le sfumature del sentimento, raccordi di sguardi e di parole, che li avvincono lentamente, inesorabilmente, per un destino più forte di loro. (...) La tessitura della loro unione ha la finezza di un ricamo di lusso è lieve, e raccoglie i toni più belli di tutto il racconto. Il giovane regista di *Quai des brumes*, Marcel Carné, si allinea con i migliori registi dello schermo. (...) Per quanto egli senta la influenza stilistica dei maggiori cineasti francesi, di Duvivier ad esempio, (...) l'assimilazione della tecnica è in lui così completa, che non si avverte la saldatura dei pezzi, la congiunzione delle scene e entro lo stesso quadro la meccanica composizione, come d'ordinario si nota in ogni film francese. La fotografia (...) è meravigliosa. I toni bianchi e neri, ammorbiditi dall'uso dei filtri e l'equilibrio delle masse scure e chiare aderiscono con intenzioni poetiche al senso e al valore del film. Possiamo chiamare *Le Quai des brumes*, per la sua forma e il suo contenuto, che si approfondiscono con accenti di verità, il canto triste della malavita.

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 53*, *Roma*, 10-IX-1938)

(...) Il film più triste e tuttavia più bello è *La riva del destino*. Non si può negare al regista Marcel Carné una sensibilità che se può avere relazione

con quella di Duvivier, e in parte dello stesso Feyder, è solidamente impostata e appariscente. Gli ambienti e i personaggi sono stati « visti » con acutezza. Carné si è valso in qualche punto di un metodo di sicuro rendimento: quello cioè dell'asincronismo tra due elementi: tipico in questo film, ad esempio, il personaggio del tutore della ragazza, di animo quasi bestiale e amante della musica d'organo: quella musica che accompagnerà la sua morte violenta.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

Questo famoso film di Marcel Carné non è infatti che un grosso bluff, impiantato su una superba fotografia, e sulla interpretazione bellissima di Michèle Morgan; ché quella di Gabin è sembrata solamente la stereotipia di *Pepé le Moko*. Senza questi elementi sostanziali, il film sarebbe rimasto ad un livello assai basso e nessuno l'avrebbe preso in considerazione, ché la trama e la sceneggiatura sono la quintessenza di tutti i difetti della cinematografia francese. Ma sappiamo benissimo che l'importanza di *Quai des brumes* è tutta nella realizzazione di un'atmosfera tipicamente cara oltre Alpe. Ebbene, nessuna difficoltà a riconoscere che questa atmosfera è pienamente realizzata. Ci sia però lecito dire che qui dove i francesi vedono il pregio del film, noi ne sentiamo invece l'errore. Liberi loro di accettare questi tipi, queste situazioni, questi sentimenti. Noi li respingiamo senz'altro. Ciononostante *Quai des brumes*, nel suo genere, è un film di classe e, se non fosse per altro merito, esso dovrebbe essere considerato tra i più interessanti della Mostra per la rivelazione della Morgan, ch'è indubbiamente una attrice meravigliosa, degna di competere con tutte le stelle del mondo.

LE JOUR SE LEVE

R.: Marcel Carné - *s.*: Jacques Viot - *sc.*: Jacques Prévert - *f.*: Curt Courant, André Bac - *m.*: Maurice Jaubert - *scg.*: Alexandre Trauner - *int.*: Jean Gabin, Arletty, Jules Berry, Jacqueline Laurent, Jacques Baumer, Mady Berry, Bernard Blier, René Génin, Marcel Pérès - *p.*: Vog-Sigma, 1939.

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939).

Dopo aver ucciso un uomo, François, un operaio, si asserraglia nella propria stanza, all'ultimo piano di un casamento popolare di periferia, e resiste con la pistola in pugno ai tentativi compiuti dalla polizia per catturarlo. Nel corso della notte — mentre la polizia prende le sue misure — egli rivive gli avvenimenti che lo hanno portato all'assassinio. Un giorno, in officina, François aveva conosciuto Françoise, una giovane commessa di fioraio, e tra i due era sbocciato un idillio. Ma una sera la ragazza esce di casa, dopo che François le ha fatto visita, ed è seguita dall'innamorato fino in un teatro di varietà dove — dopo lo spettacolo — essa raggiunge nel suo camerino Valentin, una specie di maturo ciarlatano, il quale presenta un numero di cani ammaestrati. Nel locale François conosce Clara, amante e compagna di lavoro di Valentin. Ingelosito dal comportamento di Françoise, diventa a propria volta l'amante di Clara la quale ha piantato Valentin. Ma Françoise rimane l'elemento determinante della rivalità tra i due uomini. Valentin cerca di far credere a François che la ragazza è sua nipote e che i suoi sentimenti verso di lei sono soltanto « protettivi », e — di fronte alla dichiarazione d'amore per lei che François fa — cerca di convincere il giovane a lasciarla stare. Poco dopo, François viene a sapere da Françoise che Valentin ha mentito: essa promette di non frequentare più quell'uomo — da cui era rimasta ingenuamente affascinata — ed egli promette di non vedere più Clara, e si reca da lei per comunicarle la propria intenzione di « rompere ». Valentin, esasperato dal fatto che Françoise

si è rifiutata di vederlo, va a trovare François per contendergli la ragazza. Di fronte alle insinuazioni di Valentin, il quale vuole fargli credere d'essere stato l'amante di Françoise, l'operaio esasperato spara ed uccide il rivale. Mentre Françoise in preda alla febbre sta ripetendo, in presenza di Clara, di non aver mai amato che François, la polizia, sul far dell'alba, si dispone a catturare il giovane, lanciando nella sua stanza una bomba lacrimogena. Ma è troppo tardi. François si è ucciso un istante prima.

* * *

ALBERTO ALBANI BARBIERI (« *La tribuna* », *Roma*, 27-VIII-1939)

Le jour se lève impone queste riflessioni: « fattaccio di cronaca », raccontato da un regista di eccezionali risorse, vissuto da interpreti di grande vigore, resta fattaccio di cronaca. L'operaio figlio d'ignoti; la fioraia che sarebbe imbarazzata a dire chi furono i suoi; l'ammaestratore di cani vile e abietto; l'equivoca moglie. E nella vita di nessuno di essi un po' di luce, un po' di speranza; ciascuno già piegato al suo destino, segnato dal sorriso triste, od amaro, di chi si sente già vinto. Marcel Carné che aveva debuttato in documentari d'atmosfera e poi era stato aiuto di Feyder, è il poeta, il regista impareggiabile di questo mondo disperato; ancor più di Duviver, del quale sente l'influenza maggiormente che del suo maestro, con questo di proprio: che l'ambiente e il paesaggio non sono più e soltanto sfondo o cornice alle sue tragiche creature, ma eco, riverbero dello squallore delle loro anime. E' che la descrizione degli uomini e delle cose attorno è sorretta da una tecnica di rara sapienza; è che il diagramma narrativo è graduato con raffinata scaltrezza dell'effetto, nel gioco sconcertante delle zone d'ombra e delle zone di luce, con un uso magistrale dei raccordi; è che la realizzazione in genere di questi film ideati con lungo lavoro, è curata in ogni dettaglio; altrimenti non potrebbero queste creature di delitto e di pena vivere la loro finzione muovendosi con così triste fardello su un piano di poesia; e non potrebbe un pubblico sano e ragionante *sentire* verità, umanità, bellezza in questa descrittiva del vizio.

GUIDO ARISTARCO (« *La voce di Mantova* », 26-VIII-1939)

Si tratta, dunque, come abbiamo detto, di un film malato e morboso, moralmente gretto e deficiente. Nell'operaio, chiuso nel suo amore senza speranza, alle prese con un destino lugubre e crudele, è infatti evidente, ancora una volta, come in quasi tutti i film francesi — tipici quelli di Duvivier — la negazione della vita come gioia di vivere. E una volta ancora, fatte queste riserve sul terreno strettamente spirituale, non possiamo che ammirare dell'opera i pregi puramente estetici. Con *Le jour se lève* ci troviamo invece di fronte ad un film, cinematograficamente parlando, eccellente. La narrazione è fatta attraverso il susseguirsi delle immagini; l'obbiettivo è una specie di occhio che non vede e non sente passivamente, ma scruta, scava in profondità, indaga, si ferma, fugge: e separando un occhio da un volto, uno spigolo da un mobile, un gesto da una movenza, passando da un dettaglio all'insieme, fissa solamente ciò che è essenziale senza indugiarsi così in inutili particolari. In altre parole, l'obbiettivo è un instancabile e rapido osservatore. (...) Il presente immediato ed il passato recentissimo (...) si sovrappongono e si concatenano tra loro con una tecnica morbida, di sorprendente sicurezza.

EMILIO CERETTI (« *L'Ambrosiano* », *Milano*, 26-VIII-1939)

A nostro giudizio *Le jour se lève* (...) è un lavoro di grandissima classe, qualcosa di profondamente sentito e genuino che sfiora, assai da vicino, il capolavoro. In esso, Marcel Carné ci ha offerto una composizione possente e poetica che, in certo modo, supera, per densità di sviluppi ed asprezza di contorni, lo stesso precedente *Quai des brumes*. Mentre, infatti, in *Quai des brumes* il regista traeva buon gioco da elementi più facili di suggestione, facendo leva, essenzialmente, sulla drammaticità del soggetto, in *Le jour se lève* il fatto di cronaca è completamente passato in seconda linea, offuscato, nei suoi tenebrosi attributi, dall'accesa sostanza poetica che ne è scaturita. Sotto questo punto di vista, il nuovo film è certamente a portata più ristretta, in certi punti di una bellezza e ispirazione quasi ermetiche, e avrà più successo tra il pubblico raffinato che non tra la massa degli spettatori, assuefatti a prodotti più correnti.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 26-VIII-1939)

Questo va e vieni del racconto non è una novità, nemmeno sullo schermo, ma qui dentro non è soltanto una trovata meccanica ed esterna. Essa è uno degli elementi principali dell'incubo che piano piano invade la stanzetta tragica dell'operaio. Così ondeggiante e frammentaria come un sogno la vicenda pare davvero immaginata in delirio. Certo *Quai des brumes* era più mosso, più pieno, più articolato; ma qui i personaggi appaiono più umanamente pietosi e i loro impulsi più profondi. I personaggi sono sorpresi quasi sempre a due a due e l'andatura del film è quindi lenta, per non dire che essa stagna addirittura in colloqui e monologhi interiori interminabili. Ma evidentemente Carné l'ha voluta così, perchè servisse a creare l'esasperazione fondamentale di quest'opera dura e patetica. Alcune scene non saranno presto dimenticate dagli spettatori, quella per esempio nella serra in cui i due innamorati si promettono la felicità amorosa.

DINO FALCONI (« *Il Popolo d'Italia* », *Milano*, 26-VIII-1939)

Non potrei dire che il genere cui appartiene questo film mi piaccia, ma non posso disconvenire che *Alba tragica* è piena d'una potenza drammatica sorprendente. Tanto più sorprendente in quanto il racconto si svolge frammentariamente in tre riprese, e la visione ne è rievocata dal protagonista, (...) Carné si dimostra un maestro della suggestione; il modo con cui sa creare il clima dei suoi drammi ha qualcosa di veramente stupefacente. Trova luci, angolazioni, scorci, effetti di macchina impensati e suggestivi. Ed impone ai suoi attori una recitazione talmente sobria e sommessa, a volte, da rimanere sconcertati. Bisogna anche riconoscere che l'interpretazione di Gabin, di Berry, della Arletty e della giovanissima Jacqueline Laurent è al di sopra di ogni elogio. E la scenografia di Trauner, verista fino allo spasimo, e le fotografie di Court Courant contribuiscono in modo superlativo a facilitare il compito della regia.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 26-VIII-1939)

E' un film ideato e condotto con un'abilità sorprendente, sorretto da una maestria tecnica indiscutibile; e naturalmente, poiché è un film riuscito, tutto

respira, nell'atmosfera prediletta da Carné (...) Carné ha bisogno, si direbbe, di aggirarsi fra i paria della sorte, fra poveri rottami umani in balia di un tetro destino (...). E' un soggetto decisamente, volontariamente banale, povero di risorse, privo d'imprevisti; ma l'abilità dello sceneggiatore, la maestria del regista e la bravura degli interpreti sono riusciti a scandire un dramma cupo e potente, nel quale affiorano tare e brutture umane, intravviste come attraverso il velo di una bruma; e nel quale soprattutto affiora il triste fato dei miserabili, ai quali sarà sempre negata la luce di un sorriso. E' questa ineluttabilità, la più vera forza drammatica del film; ed è da questo dramma che, forse, può nascere un palpito di pietà.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano,* 1-IX-1939)

Abbiamo accennato che il lavoro è a quattro personaggi — tutti a posto, lo riconosciamo — ma se alcuni esteti ad oltranza vorranno vantare presunte pregevolezze in questo ultimo lavoro del Carné, sicuramente avranno composto poemi, per la produzione svedese e giapponese. Il lavoro s'inizia con un omicidio, è alternato di pagine deplorevoli e brutali, si conclude con un suicidio: è forse questa un'immagine della vita odierna francese? Nulla esiste di spontaneo, gioviale: lo stesso commento musicale è cupo. Appena s'intravvede un atto di solidarietà umana, nello scorcio fra le due donne: base della concezione letteraria e traslazione visiva è la progressiva angoscia, l'alterato furore e il finale annientamento di una belva umana, asserragliata nella propria camera senza via d'uscita. Deplorevole concezione che si ripete per la regia del Carné per avere, lo scorso anno, presentato *Quai des brumes* indubbiamente superiore in sede estetica. Concludendo, la pellicola può venir considerata una pagina di cronaca nera e, poichè questa in Italia è stata eliminata dalla stampa quotidiana, a maggior ragione dovrebbe venire esclusa dallo schermo.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna,* 26-VIII-1939)

E molti sono i difetti dell'opera (...) Primo difetto è la scarsa azione. Lunghe scene affidate al dialogo e a pochi movimenti di macchina danno al racconto un deciso ritmo teatrale: quel ritmo evitato, ad esempio, da William Wyler in *Ritorno alla vita,* vicenda in tre « interni » di origine scenica. Il teatrino, dove Berry appare in serica marsina, è ormai un luogo comune; e la recitazione caricaturale dell'attore può sorprendere coloro che non hanno mai ascoltato Spadaro. E un luogo comune è la sovrapposizione; e certi elementi narrativi che la distribuzione sintattica pone in primo piano appartengono al vecchio repertorio (...) Anche gli attori appartengono al linguaggio e allo stile del regista: e Carné non avrebbe potuto esprimere la sua scaltra retorica con più retorici attori. Jules Berry e Jean Gabin hanno il volto del caso: il « dramma » sotto quei volti è indovinabile. Maschere, insomma: ma non nel significato di una sempre nuova fantasia. Arletty e Jacqueline Laurent non escono dal cerchio: le troviamo appassite.

GIOVANNI PAOLUCCI (« *Il Giornale di Genova* », 26-VIII-1939)

Nei filmi come questo si può sempre parlare di una rivelazione per ciascun attore che vi agisce perchè, data la prepotente personalità di un

regista e dato l'assunto profondamente psicologico del tema, facile è scambiare la psicologia del poeta per quella dell'uomo; facile è costruire sul disegno preordinato di un carattere una recitazione impeccabile. Quando il racconto vive, per così dire, nel corpo degli attori e di questi vi è un abile interprete come può essere il regista Marcel Carné, l'attore ha una vitalità straordinaria che domina il quadro. Nel film *Alba tragica,* protagonista è Jean Gabin, attore che oggi forse, nel suo genere, non ha rivali. I suoi mezzi qui sono ancora più semplici del solito. Hanno raggiunto il limite del virtuosismo e qualche volta lo hanno sorpassato cadendo nel mestiere. A un delicato tessuto di sguardi egli sovrappone il gesto che trascina nella stanchezza misurata e grave e aggiunge la parola, or sussurrata, ora pronunciata con voce calda, ora affondandola nel silenzio. Ma la parola non conta: si guarda negli occhi l'attore e si conosce il colore delle sue pupille. Sono le pupille dei suoi personaggi che hanno l'anima straziata di dolore e di disperazione.

FABRIZIO SARAZANI (« *Il Giornale d'Italia* », *Roma,* 26-VIII-1939)

Una novella che, a raccontarla a parole, in sintesi, sembra gialla. Ma la tecnica del film è di una mirabile originalità, come fotografia, come montaggio, come tecnica di narrazione: l'inizio, per esempio, descrive la scena dell'assassinio finale. E tutto il seguito del film è nella rievocazione del dolore e della gelosia disperata che Francesco compie mentre è chiuso come una belva nella sua stanza. L'azione talvolta si compiace di una voluta e letteraria teatralità: il dialogo tra i due rivali nella stanza è troppo lungo e nuoce al ritmo del film. Naturalmente l'atmosfera è la vera protagonista di questo film: essa crea un clima aderente all'azione, con un gioco di particolari che sottolineano, cinematograficamente, degno di un regista di grande stile, di un regista cioè che guarda alla maniera di raccontare con un senso freddo e deciso, con una prepotenza artisticamente coraggiosa che potrà essere piacevole o spiacevole, secondo la sensibilità di questo o quello spettatore. La musica di Jaubert, nella sequenza del tragico finale dell'assedio, gioca su un solo motivo ed è di una efficacia veramente drammatica.

* * *

UMBERTO BARBARO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1939)

La storia di un operaio divenuto omicida (...) è un racconto condotto con una emotività e una perizia impressionanti; dopo Dupont nessuno aveva adoperato la macchina da presa colla indipendenza e la sicurezza di Carné in questo suo ultimo film che, coi precedenti, *Jenny* e *Quai des brumes,* lo mette tra i più esperti artisti di oggi. E tuttavia non può negarsi un certo senso di angustia per quel muoversi materialmente e moralmente in un mondo chiuso, tra quattro pareti senza cognizione e senso di quanto avviene fuori; si lasciano le 99 pecorelle al sicuro per pescare la piccola povera pecora smarrita, come l'ottimo tra i pastori: ma la pecora nera non si salva né potrebbe salvarsi indipendentemente da tutto il gregge.

PAOLA OJETTI (« *Film* », *Roma,* 2-IX-1939)

Il soggetto drammaticissimo si prestava alle più svariate sceneggiature; potrebbe, anzi, essere un tipico « compito di sceneggiatura » da offrire ad

allievi sceneggiatori. E il « compito » è stato eseguito da maestri, con incommensurabile varietà di particolari e di trovate, con esemplare equilibrio tra pianto e sorriso, tra tragedia e serenità. (...) Quest'anno Carné aveva, come l'anno scorso, Gabin e al posto di Michèle Morgan aveva la provocante Arletty in calze nere e la dolcissima Jacqueline Laurent, giovane e tenerella. (...) L'interpretazione è mirabile. E Jean Gabin è indubbiamente, tra gli attori di oggi, il più « vero ».

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 77, Roma,* 10-IX-1939)

(...) L'uomo si fa giustizia da se stesso prima che la polizia lo acciuffi; e sorge il sole mentre la sveglia suona, come ogni mattina, stavolta accanto all'uomo disteso per terra, morto. E' la conclusione ben trovata del dramma in cui gli elementi visivi hanno una loro specifica importanza, e dove i motivi sonori sono sapientemente sfruttati. Così, le rievocazioni partono da elementi visivi; sia quando l'uomo alla finestra guarda la strada affollata sotto e per contrasto ripensa a quel mattino quando nella strada deserta egli usciva per andare alla fabbrica dove avvenne il primo incontro con la fanciulla; poi è fissando la porta ora barricata da un armadio che gli sovviene quando nella stanza ancora ordinata è apparso l'uomo ch'egli ha ucciso. Questo metodo evocativo è stato usato altre volte, ma credo che stavolta si sia trovato un equilibrio maggiore; gli attori son ben guidati ed oltre al Gabin spiccano Jules Berry e Arletty, ma soprattutto la giovanissima Jacqueline Laurent.

REGISTI

René Clair (*)

A NOUS LA LIBERTE

R.: René Clair - *scen.*: René Clair - *f.*: Georges Périnal - *m.*: Georges Auric - *scg.*: Lazare Meerson - *int.*: Raymond Cordy, Henri Marchand, Rolla France, Germaine Aussey, Paul Olivier, Jacques Shelly, André Michaut, Alexandre d'Arcy, Léon Lorin, Vincent Hyspa - *p.*: Les Films Sonores Tobis, 1931.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932) - PREMIATO NEL REFERENDUM FRA IL PUBBLICO QUALE FILM « PIU' DIVERTENTE ».

Due carcerati, compagni di cella, tentano l'evasione. L'uno, Emile, è arrestato dalle guardie. L'altro, Louis, riesce nell'intento e fa rapida carriera negli affari. Partito dal « marché des puces », giunge ad impiantare una grossa industria fonografica. Emile, finalmente liberato, diventa suo malgrado operaio nell'officina di Louis, dove si sente infelice, dato che l'organizzazione razionale di essa assomiglia in tutto e per tutto a quella della prigione. I due ex amici — ciascuno dei quali ignorava la presenza dell'altro — finiscono per ritrovarsi: Louis sulle prime vorrebbe cacciare Emile, ma poi si decide ad ospitarlo ed è messo in imbarazzo dai guai che egli gli combina. Louis, piantato dalla moglie, è ricattato da una banda di gangsters, la quale gli ruba una valigia piena di biglietti di banca, che — in seguito all'intervento della polizia — finisce abbandonata sul tetto della nuova officina di cui si festeggia l'inaugurazione. La banda, catturata, denuncia Louis alla polizia. Louis, vistosi perduto, fa dono della fabbrica ai suoi operai. Mentre la cerimonia inaugurale

(*) 1938 - BREAK THE NEWS (Medaglia di segnalazione per l'autore - *Realizzato in Gran Bretagna*).

si svolge, un turbine di vento fa sollevare in volo i biglietti di banca della valigia, e i dignitosi signori presenti alla cerimonia si abbandonano ad una mischia per impadronirsi del danaro. Frattanto, Louis ed Emile (il quale — come semplice operaio — ha dovuto rinunziare a sposare la fanciulla che amava, corteggiata anche dal sorvegliante dei lavori) si danno alla fuga e ritrovano la felicità in una esistenza da vagabondi, in piena libertà, lontani dalle costrizioni della civiltà neccanica.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1932)

S'attendeva René Clair a una svolta difficile, con *A nous la liberté*. Per ora, invece, il miglior direttore cinematografico che abbia la Francia, segna il passo, riprende variazioni già note, accarezza formule che già gli hanno giovato; se l'ambizione delle intenzioni aumenta, non s'è ancora foggiato i nuovi mezzi espressivi. L'artista che ha saputo resuscitare il *vaudeville* di Labiche in un'atmosfera che risente degli influssi di un Laforgue e di un Cocteau, ha voluto tentare una vasta satira sociale narrandoci fra l'altro le improvvise fortune e i rapidi tramonti di un evaso dal carcere; il tema era ampio, l'ironia poteva divenire sarcasmo, la satira farsi sanguinosa; siamo sempre, invece, nel più scanzonato *vaudeville* alla Clair. Né si creda che le intenzioni dell'autore fossero di restarsene nel seminato; troppe allusioni, e, soprattutto, qualche scena quasi potente, ci lasciano intravvedere l'ambizioso disegno. Invece si canta e si canticchia, ci si insegue sul ritmo di queste sempliciotte e deliziose musichette, ci si raggiunge, si torna daccapo: con ogni tanto la trovata raffinatissima, scaltrita, impareggiabile, e con ogni tanto un vecchio *gag* risfoderato per l'occasione. Il film è tuttavia assai piacevole, arguto, stringato, sempre intelligente nella sua gracilità sbarazzina; ormai, un film di René Clair, non può deludere.

* * *

MANLIO MISEROCCHI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 28-VIII-1932)

La Francia non ci ha detto niente di eccezionale se si eccettua *A nous la liberté*, grandiosa parodia dell'uomo macchina che andrebbe opportunamente visionata a Ginevra. Distruggere le macchine o uccidere gli uomini, da cui si trae la meno catastrofica conclusione: ridurre le ore di lavoro.

THE GHOST GOES WEST

R.: René Clair - *s.*: dal racconto di Eric Keown « Sir Tristram Goes West » - *adatt.*: Robert Sherwood - *sc.*: Geoffrey Kerr - *f.*: Harold Rosson - *e. s.*: Ned Mann - *m.*: Michaël Spoliansky - *scg.*: Vincent Korda - *c.*: René Hubert - *int.*: Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette, Elsa Lanchester, Ralph Bunker, Patricia Hilliard, Everley Gregg, Morten Selten, Chili Bouchier, Mark Daly, Herbert Lomas, Elliot Mason - *p.*: London Film Productions, 1935. (*Realizzato in Gran Bretagna*).

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

In Iscozia, nel castello avito, vive Donald Glourie, ridotto in miseria ed ossessionato dai creditori, attendendo una favorevole occasione per disfarsi del castello e del fantasma che lo abita (un suo antenato che, essendo morto con disonore, è costretto a vagare sulla terra fino al giorno in cui non laverà l'onta di cui si è macchiato combattendo contro il clan rivale dei MacLaggan). Joe Martin, un industriale americano, per accontentare la figlia Peggy, decide di acquistare il castello e di trasportarlo in America, dopo averlo smontato

pezzo per pezzo. Naturalmente anche il fantasma emigra con il castello. Donald si reca egli pure in America e s'innamora di Peggy. La presenza del fantasma — che assomiglia singolarmente al suo discendente — provoca equivoci e ripicche tra i due innamorati. La sera dell'inaugurazione del castello — ricostruito in California — il fantasma trova finalmente l'ultimo dei MacLaggan e riesce a vendicare l'onta subita duecento anni prima. Donald, scomparso il fantasma, chiarisce i fatti con Peggy, e i due si sposano.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 27-VIII-1936)

(...) ed è sopra tutto un film che soddisfa anche dal punto di vista artistico per la finezza e la signorilità gaia con cui nei particolari è stato studiato e realizzato per creare quell'innegabile atmosfera di reale ed irreale in cui uomini e cose sono sommersi, per cui rientrano nella normalità delle cose le manifestazioni di un fantasma irrequieto in cerca di pace, nell'aldilà. Rivediamo dunque un René Clair bizzarramente, felicemente, paradossale, pieno di trovate una più deliziosa dell'altra come quando le pietre del castello scozzese (...) vengono ad una ad una religiosamente incartate ed impacchettate (...) o quando prende in giro la pubblicità tipicamente americana fatta intorno al fantasma o fa passare una gondola nel fossato del ricostruito maniero.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 27-VIII-1936)

Lo spunto è certo divertentissimo, era suscettibile di trovate, di sviluppi impensati; e il film è tutto piacevole, sempre pervaso di un'arguzia lieve e disincantata (...) Ma alla fine non ci si può non chiedere: e Clair? Quel suo riuscire ad esprimere con mezzi rigorosamente cinematografici le più sottili allusioni, quegli sviluppi ironici e talvolta mordenti affidati a un estro un po' « fumiste » ma sempre sorvegliatissimo; quelle deformazioni coerenti e ispirate, quel contrappunto quasi impalpabile, qui più non si ritrovano. Teatrino agile e gustoso, ma teatrino, tutto affidato a dialogo e sceneggiatura, che non sono nemmeno di René Clair.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 27-VIII-1936)

Siamo lontani dal consueto mondo del più originale regista francese; ma si ritrova anche qui la sua mano: quale differenza fra questo *Fantasma* e *L'uomo dei miracoli* realizzato con la stessa combinazione industriale, ma da un altro regista. La personalità di Clair è naturalmente qui rivolta ad altri motivi, e pur non avendo egli, contrariamente al solito, curato lo scenario del film, la sua personalità è avvertibile in quell'umorismo diffuso che va dall'intonazione dei dialoghi a certi passaggi caratteristici. I ritorni di posizioni di personaggi, di inquadrature, analoghi a quelli di altre pellicole di Clair, non mancano: ma se l'aspetto esteriore è di un Clair limato da una organizzazione industriale che non rinuncia tuttavia al buon gusto, non è detto che egli non sia sempre presente e che gli stessi « effetti speciali » di Ned Mann non siano adoperati in forma assai più suggestiva che nell'*Uomo dei miracoli*. (...) Se in ogni film di Clair eravamo abituati a considerare soltanto l'azione, qui molta parte dell'umorismo è situata nei dialoghi e in particolare nei dialoghi tra il fantasma e il padre che sta in cielo e che interviene ogni tanto per ricordare al figlio i suoi compiti.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 27-VIII-1936)

E' difficile da un cenno così sommario rendersi conto dello spirito del film, spirito espresso attraverso innumerevoli trovate cinematografiche che sollevano risate schiette, perfino (per esempio all'apparizione della gondola nel ricostruito castello in America) battimani del pubblico. Il dialogo di Sherwood è intelligentissimo, pieno di una monelleria carina, di una gentilissima ironia i cui amabili strali si rivolgono soprattutto a tipi e costumi americani: ma anche qui il controllo cinematografico di René Clair si avverte continuamente, nel modo in cui la battuta è tenuta in linea col resto, nel tempo perfetto con cui essa si inserisce nel moto dell'obiettivo e dell'azione. Naturalmente in confronto dei primi prodotti questo Clair potrà apparire un po' commercializzato, però è equo riconoscere che anche sotto una forma leggermente standardizzata esso mantiene tutto l'acume e il sapore antico. L'interpretazione, di cui Robert Donat (...), Eugene Pallette e Jean Parker si dividono gli onori, è di una grande fluidità e leggerezza. Insomma una parentesi di fantasia e di freschezza nella cinematografia di quest'anno che si annunzia piuttosto fredda, monotona e grigia.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 6-IX-1936)

Quel *Fantasma galante* che ci ha fatto tanto ridere e sorridere non mi pare, tutto sommato, il prodotto esemplare di René Clair. Mi vien detto che, lavorando con gli anglosassoni, egli abbia badato al *business*. Ma chi lo obbligava ad emigrare in quelle condizioni? Al *business*, un artista come lui, non può concedere niente. (...) Clair è un milionario della fantasia, e non doveva cambiare le sue doppie d'oro contro dei *cents* in moneta spicciola. Ché tali sono i castelli scozzesi provvisti di gondole alla veneziana, i negri del *jazz* tramutati in suonatori di cornamusa, ed altri facili umorismi sulla cafoneria degli americani troppo ricchi. Cose divertenti, ma piccole cose.

REGISTI

Julien Duvivier (*)

UN CARNET DE BAL

R.: Julien Duvivier - *scen.*: Julien Duvivier - *dial.*: Jean Sarment, Henri Jeanson, Bernard Zimmer - *f.*: Michel Kelber, Philippe Agostini - *m.*: Maurice Jaubert - *scg.*: Serge Pimenoff, Jean Douarinou, Paul Colin - *int.*: Marie Bell, Françoise Rosay, Harry Baur, Pierre Blanchar, Louis Jouvet, Pierre Richard-Willm, Fernandel, Raimu, Robert Lynen, Milly Mathis, Sylvie, Jeanne Fusier-Gir - *p.*: Sigma, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA MUSSOLINI, PER IL MIGLIOR FILM STRANIERO.

(*) 1932 - DAVID GOLDER.
1934 - LE PAQUEBOT TENACITY (Medaglia d'oro del Comitato Italia-Francia per un film francese).
1935 - MARIE CHAPDELAINE (Una delle menzioni speciali per « pregi particolari »).
1939 - LA FIN DU JOUR (Una delle cinque Coppe della Biennale d'Arte di Venezia, seconda nell'ordine di citazione).

Cristina, rimasta vittima di una invincibile mestizia dopo la morte del marito, decide di cercare distrazione allontanandosi per un po' dalla sua villa splendida e solitaria. Ritrovato fra le proprie carte il carnet *del suo primo ballo, l'ancor giovane vedova decide di andare alla ricerca dei suoi cavalieri di quella lontana sera, l'immagine di uno tra i quali (Gérard) si stacca dalle altre, in un alone nostalgicamente romantico di amore irrealizzato. Gli incontri si succedono, ora drammatici ora patetici ora buffi, ma immancabilmente delusivi: il tempo e le circostanze hanno assai mutato o travolto i giovani cavalieri d'un tempo. Il primo si era ucciso perché Cristina gli aveva preferito un altro, e a casa sua è rimasta sua madre impazzita dal dolore. Un altro, divenuto un gangster, è arrestato dalla polizia sotto gli occhi di Cristina. Un terzo, pure deluso nel suo amore per la compagna di ballo, si è fatto frate. Un quarto, sindaco di un piccolo centro, che ha invano nutrito ambizioni politiche, sta per sposare la propria domestica. Un quinto, un medico nevropatico, conduce esistenza miserabile e riprovevole, e si appresta a togliersi la vita. Un sesto fa la guida alpina. L'unico rimasto a vivere nella città dove si era svolto il famoso ballo è il settimo, Fabien, il quale, abbandonate le sue velleità di dongiovanni, fa il parrucchiere ed è diventato un buon e mediocre* paterfamilias. *Con lui Cristina rivede la modesta sala del ballo, da lei idealizzata nel ricordo. Sulla via del ritorno, Cristina trova anche l'indirizzo di Gérard, ma nella villa di lui — che non è molto lontana da quella di Cristina — rimane soltanto suo figlio, perché Gérard è morto, da pochi giorni. In memoria del suo amore giovanile perduto, Cristina, che non ha figli, adotta il ragazzo, il quale riproduce l'immagine di Gérard giovane.*

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 2-IX-1937)

E' un'opera emozionante e nuova su un antico motivo: il divario fra il ricordo e la realtà, e fra i sogni di gioventù e le lezioni della realtà. Un divario sempre grande e crudele, ma crudelissimo quando a farne le spese è un temperamento fanatico e un'immaginazione facile e quasi morbosa, come quella di Cristina, la protagonista della storia. (...) Si parla spesso di poesie cinematografiche, ma le idee che se ne hanno sono confuse e spesso contraddittorie: tuttavia assistendo alla introduzione di questo film, quando la camera da letto di Cristina si riempie dei suoi ricordi e del suo passato, io credo che tutti sarebbero d'accordo nell'ammettere che quella è realmente poesia cinematografica. Poche volte la fusione dell'elemento fotografico e musicale con certi effetti di rallentamento di proiezione ha sortito effetti così sorprendenti di emozione poetica. Sequenze fantomatiche, nel senso più puro e meno meccanico e truculento della parola. Quando ha inizio il pellegrinaggio di Cristina alla ricerca dei suoi ricordi, il film assume fatalmente una andatura episodica (...) Ma tutti questi episodi, fatta eccezione di quello della guida alpina, sono belli, e alcuni bellissimi.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 2-IX-1937)

L'inizio è di una pura bellezza, umana e toccante, espressa con maestria stupefacente. (...) Qui l'espressione cinematografica giunge a un vertice di difficile bellezza. Come da una nebbia sorge la gran sala, quasi inghirlandata da una corona di giovinette, le si direbbe tutte al loro primo ballo; così il ricordo deforma la realtà; e le fanciulle e i giovani cavalieri danzano al rallentatore, su di una musica in sordina, in visioni morbide e ovattate, fin quando, con un montaggio impeccabile, dinanzi agli occhi sbarrati della donna, balza il volto del primo suo ballerino, del primo nome di quel foglietto gualcito, come evocato da un sortilegio. A saper procedere per questa via, c'era

da dare vita a un indiscutibile capolavoro cinematografico. (...) Tutto ciò si sarebbe dovuto rigorosamente concludere entro i confini d'un inquieto immaginare; e si sarebbe allora avuto uno dei tentativi più audaci di sondare con il quadro cinematografico il regno del subcosciente. (...) Si comprende come, per voler rendere tutto evidente, si sia inevitabilmente caduti, con questa tessitura del film, un po' nel meccanico, o almeno in un susseguirsi d'ampii capitoli autonomi; ma è questa la sola riserva da farsi. Come ognuno di quei capitoli abbia un suo ritmo e una sua atmosfera, è cosa davvero mirabile. La regia di Duvivier è qui giunta a una sua maturità indiscutibile, a una magnifica sobrietà d'accenti, a un fitto intersecarsi di scorci e d'allusioni che hanno sempre un valore drammatico o sentimentale; e ha portato questi ottimi interpreti a una gara indimenticabile. Françoise Rosay (...) compone una figura di grande rilievo, se pure un po' teatrale; Harry Baur sfoggia tutte le sue bravure; Pierre Blanchar giunge al brivido drammatico con un ritmo allucinante; Fernandel e Raimu disegnano due macchiette assai gustose; di Marie Bell s'è detto (« *la sofferente delicatezza* »); ma il più efficace fra tutti è Louis Jouvet, con una recitazione (lui grande attore di prosa !) squisitamente cinematografica.

GASTONE MARTINI (« *Il Corriere Padano* », *Ferrara,* 2-IX-1937)

Materia ricca di risorse per il regista, ma pericolosa. Pericolosa perchè — come dicevamo — il cinematografo non dovrebbe essere una rivista filmata, né, tanto meno, teatro di prosa filmato. Questo è il primo punto debole di un lavoro che, tuttavia, per tante ragioni, è degno di lode. Secondo punto debole: la letteratura di bassa lega che invano gli elementi umani e poetici tentano di allontanare dall'opera cinematografica. Questo della letteratura ovunque, a ogni costo, *coût que coût,* è decisamente un mal francese. (...) Terzo punto: l'autore del soggetto si dimostra un feroce nemico dell'umanità e, per conseguenza, la protagonista una fulminante jettatrice (...) Ma vogliamo anche parlare dei preti, che sono in grande misura profusi ovunque. Il film è fatto di tanti piccoli pezzi di squisito gusto, incastonati nello zibaldone che abbiamo detto: inquadrature intelligenti, trovate geniali, battute succose, fotografie splendide, brani di vera poesia. I capitoli meglio riusciti, cinematograficamente, ci sembrano quello del cabaret e, sopra tutto, quello della festa nuziale del sindaco di paese.

DOMENICO MECCOLI (« *Il Lavoro Fascista* », *Roma,* 3-IX-1937)

(...) Perciò *Carnet de bal* rimane una successione *staccata* di episodi, impostati teatralmente. Le vere risorse cinematografiche si trovano solo nella rievocazione del primo ballo, rivisto con un efficace effetto di rallentato, non certo nelle oblique inquadrature della visita a Blanchar la quale rimane per altro, soprattutto per il progressivo parossismo dell'attore sconvolto dalla nevrastenia, una delle più belle cose del film. Singolarmente — bisogna riconoscerlo — ognuno di quegli episodi (qualche riserva si può fare sull'episodio della montagna) rivela una ferrea costruzione, tenuta in piedi da una minuta analisi, da un dialogo bellissimo e da una interpretazione veramente ottima.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 11-IX-1937)

(...) Per il fatto che la trama fu ideata dallo stesso Duvivier, offre la possibilità di giudicare l'autore regista nella sua completa personalità artistica cinematografica alla quale è doveroso riconoscere una abilità tecnica non comune, anche se questa per le molte distorsioni valutative non possa ottenere la nostra approvazione. Il suo occhio, infatti, e quindi il suo obbiettivo, non sa valutare il cinema nella sua funzione educatrice o deprimente sul pubblico e perciò, nel dar libero sfogo alla propria fantasia, egli dimostra di ignorare i compiti del cinema e le responsabilità inerenti a un'opera dello schermo ideata e compiuta con finalità eminentemente spettacolari. Egli, quindi, manca in quest'opera a quella fiducia che molti avevano riposto in lui quale artista sereno e austero (il Papini si era rivolto a lui per la realizzazione della sua « Santa Caterina ») e dimostra che il desiderio del nuovo — qualche cosa di nuovo c'è, anche se lo sviluppo rammenta *Se avessi un milione* — possa talvolta fuorviare e trarre in errore (...) Abbiamo perfettamente compresa la finalità dell'autore, racchiusa nelle ultime battute; sì, talvolta l'uomo cerca lontano la felicità che potrebbe trovare a portata di mano qualora sapesse aprire gli occhi; ma la disperazione visiva alla quale lo spettatore deve assistere prima di giungere a capire questo concetto è troppo atroce per riuscire costruttiva. Ciò detto, la nostra obbiettività non ci isterilisce in censure; bensì sa rilevare i molti squarci veramente sentiti e sostanziosi.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna*, 7-IX-1937)

(...) Una pellicola delicata e forte, umana e risentita. Duvivier è un regista, che ha sicuro il senso del cinematografo, egli si esprime con delicato linguaggio. *Carnet de bal* non è un capolavoro (per carità, lasciamo stare *Kermesse eroica*) ma certa enfasi della *Bandera* è esclusa; vi è, nonostante il racconto a frammenti, un più cauto equilibrio; talvolta, un facile compiacimento sentimentale ci urta; la interpretazione è vigile e intensa, a parte lo sgargiante istrionismo di Harry Baur, questo insopportabile baritono dello schermo.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 2-IX-1937)

L'interpretazione è sempre, episodio per episodio, veramente magnifica e conta sui nomi migliori di quasi tutto il cinema francese. Sarebbe questo un film addirittura magnifico, a parte quella sua morbosità un poco letteraria, se alla bellezza degli episodi corrispondesse un parallelo svolgimento del tutto, il che non accade. Si ha l'impressione che il filo conduttore, l'idea madre così ben trovata, non sia rimasto quasi che un pretesto per quelle variazioni che sono i diversi episodi. Il personaggio centrale, la donna, passa attraverso di essi sempre eguale, come se di volta in volta fosse una donna nuova, interamente dimentica dell'esperienza precedente. Solo alla fine si ha un accenno al tema fondamentale, ma che rimane espresso solo verbalmente. Questa impressione è poi accentuata dalla staticità di Maria Bell, la protagonista, che tra gli interpreti è la meno indiscutibile (a meno che quel tanto di generico nella sua espressione sia proprio voluto da Duvivier).

FABRIZIO SARAZANI (« *Il Giornale d'Italia* », *Roma,* 3-IX-1937)

E' un film che sin dalle primissime scene stabilisce la propria nobiltà d'arte. Cioè non promette allo spettatore un'avventura a colpi di sorprese, ma una narrazione satura di umanità. Il regista è colui che dirigerà l'indagine piegando la trama ad uno stile fatto di periodi attenti, meticolosi, senza che mai tali periodi rasentino il peso della ricerca attraverso una lentezza di particolari. Il film, infatti, è veloce, sicuro, chiarissimo. La tesi della favola non batte il passo davanti a simbolismi. Eppure *Carnet de bal* ha una impostazione che nasce da una fantasia nettamente romantica, e la divisione dei capitoli che compongono il film sembra addirittura imitare un metodo teatrale, giacchè le situazioni, come i personaggi, sono raccolti in quadri distaccati l'uno dall'altro (...) A me questo film piace molto. Riconosco, tuttavia, che Duvivier poteva rendere meno frammentaria la divisione della trama. Ma la regia è piena di una squisita e scintillante intelligenza (...)

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 2-IX-1937)

E' un film curioso, costruito attorno ad una eroina molto poetica — da vecchio romanzo (...) Indubbiamente la storia è romantica, forse persino sentimentale, Duvivier ha fatto una strana mistura di sentimentalismo e di realismo persino brutale che non convince troppo. Tuttavia il film è sviluppato con intelligenza, fotografato con arte, interpretato con maestria e il dialogo è splendido per la profondità e la sobrietà. In conclusione *Carnet de bal* riesce a piacere, anche se raramente riesce a commuovere. Maria Bell non ci sembra l'attrice ideale, ma Duvivier ha saputo raffinarla. Gli altri attori, migliori di lei, sono eccellenti tutti; Fernandel, anzi, è una rivelazione.

* * *

ALFONSO COMASCHI (« *Libro e Moschetto* », *Milano,* 16-IX-1937)

Non diremo che Duvivier sia riuscito in pieno a far sua e a rendere fotografabile l'analisi psicologica, ma il suo è stato un tentativo generoso che, almeno parzialmente, è stato coronato dal successo. Questo senza voler trascurare la bellezza di qualche scena, come quella in cui la Rosay impersona la madre impazzita che crede il figlio ancora vivo, di un'evidenza e di una suggestione tali da ricordare il punto culminante della « Vita che ti diedi » di Pirandello (...) Qualche punto è troppo caricato e stona, per una sua drammatica comicità, con quello sfumare di realtà e di sogno che è il filo conduttore di tutto il film, giacchè non si può parlare di un'architettura vera e propria del lavoro (...) Ripetiamo che, con tutti i suoi difetti, questa di Duvivier può rappresentare una svolta decisiva per la cinematografia; restiamo a vedere.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Tutte le sue (*di Duvivier,* n. d. r.) qualità e tutti i suoi difetti sono contenuti in questo *Carnet de bal.* (...) Le sue qualità gli hanno consentito di dare al film un suo carattere lirico, dettato in parte dal motivo elementare che è al fondo del soggetto e che ne ha fatto un film desolato e tristissimo

anche se il pessimismo letterario di Duvivier ha preso le cose, salvo in qualche momento, con una certa tranquilla esteriorità. Le promesse della giovinezza non sono mai mantenute dall'età matura e il mondo si trasforma intorno agli uomini così profondamente da trasformare loro stessi e da renderli irriconoscibili. Questo vuol dire il film, e questo dice realmente; ma lo dice con troppa metodicità, con troppa precisione. Spinta quasi fino all'artificioso. Lo spunto stesso del soggetto è meccanico: un'equazione, come si diceva prima. (...) E c'è poi un uso troppo frequente di trucchi cinematografici che sostituiscono una reale emozione. (...) Comunque il film è un'opera interessante, piena di osservazioni acute e animata qua e là da un lirismo veramente e profondamente cinematografico. S'è detto che il film è teatrale come costruzione e letterario come spirito: occorre tuttavia riconoscere a suo merito che ogni sketch preso a sé costituisce qualcosa di realizzato anche dal punto di vista cinematografico. Certe trovate di regia portano in ogni sketch un senso di atmosfera resa con evidenza fino al realismo e sempre in maniera visiva. (...) Jouvet ottiene con una chiarezza ed una evidenza di mezzi veramente notevole degli effetti di illuminazione psicologica interessantissimi.

LUIGI CHIARINI (« *Cinema* » *n. 28, Roma,* 25-VIII-1937)

Più impegnativo, sotto questo aspetto (*quello della qualità cinematografica* n. d. r.), è certamente *Carnet de bal* di Duvivier che aduna gli assi della cinematografia francese: Marie Bell, Françoise Rosay, Raimu, Jouvet, Baur, Blanchar, Fernandel, ecc. Se non che si tratta di un film assai ineguale e troppo meccanico nel suo congegno. (...) Un mondo malsano e decaduto si sprigiona da questo film che, dal punto di vista cinematografico, bisogna riconoscerlo, ha episodi bellissimi. Jouvet, biscazziere e tenutario di un locale equivoco, ci ha dato una delle sue più belle interpretazioni ed Harry Baur è in questo film misurato nella veste di un monaco senza quel gigionismo che spesso lo caratterizza. Gli altri grandi attori che vi hanno preso parte non figurano come dovrebbero: forse han risentito della mancanza di chiarezza e linearità. Anche dal punto di vista tecnico il film è frammentario. Ad episodi di carattere realistico se ne alternano altri con sapore di vecchia avanguardia. Basti per tutti citare quello di Blanchar (ma perchè esagera così !) ripreso ininterrottamente con la macchina inclinata. Duvivier può darci certamente opere più complete e migliori.

REGISTI

Jacques Feyder (*)

LA KERMESSE HEROIQUE

R.: Jacques Feyder - *scen.*: Charles Spaak - *dial.*: Bernard Zimmer - *f.*: Harry Stradling - *m.*: Louis Beydts - *scg.*: Lazare Meerson - *co.*: Georges K. Benda - *int.*: Françoise Rosay, Jean Murat, Alerme, Louis Jouvet, Micheline Cheirel, Ginette Gaubert,

(*) 1934 - LE GRAND JEU.
1938 - FAHRENDES VOLK (Medaglia di segnalazione per il complesso artistico - *Realizzato in Germania*).

Lyne Clevers, Maryse Wentling, Marguerite Ducouret, Alfred Adam, Marcel Carpentier, Alexandre Darcy - *p.*: Les Film Sonores Tobis, 1935.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - COPPA DEL MINISTERO PER LA STAMPA E LA PROPAGANDA PER LA MIGLIOR REGIA.

Fiandra 1616. Mentre i cittadini di Boom si apprestano a celebrare l'annuale kermesse, tre cavalieri spagnoli giungono ad annunciare che il loro capo, il Duca d'Olivares, passerà la notte in città con le sue truppe. Terrorizzati dallo spauracchio di saccheggi, stupri e massacri, il pavido borgomastro e gli scabini ordiscono un piano in gran segreto, destinato a « salvare » Boom: il borgomastro si fingerà morto. La moglie di lui Cornelia, indignata per la sua vigliaccheria, mobilita le donne della città per salvare l'onore di quest'ultima. Sarà quindi la borgomastra, alla testa delle sue compagne, che muoverà in pompa magna incontro al Duca e gli farà gli onori di casa. Gli spagnoli, gradevolmente sorpresi da tanta cortesia, entrano in città ben disposti verso gli abitanti di Boom. Il borgomastro finto morto e gli scabini rimangono vittime buffe ed impotenti della messa in scena da loro architettata, mentre ospitanti ed ospiti fraternizzano banchettando, cantando e ballando. Il Duca (il quale scoprirà la finzione del borgomastro, ma saprà stare al giuoco) turba l'animo e i sensi di Cornelia con la sua corte. Cornelia ne approfitta per ottenere da lui che vengano uniti in matrimonio — a dispetto del borgomastro — la sua figliuola Siska (che il padre aveva destinato al goffo macellaio della cittadina) con il pittore Breughel, che essa ama riamata. Dopo che, nel corso della notte, il borgomastro geloso ed il macellaio avranno continuato a coprirsi di ridicolo, all'alba le truppe spagnole lasceranno Boom, e il Duca — in segno di riconoscenza per l'accoglienza ricevuta — concederà alla città l'esenzione per un anno dalle tasse.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 20-VIII-1936)

Le qualità che Feyder rivela in questa farsa fiamminga sono quelle di un elegante squisitissimo mattacchione, se così si può dire. Quanta malizia, quanti sottintesi, quante cose non dette, spesso più allegre e saporose delle cose dette, quanta cordialità e che gusto! Che gusto sopra tutto. I continui riferimenti alla pittura fiamminga, di cui è pieno il film, certe impressioni, certi interni, certi abbigliamenti, certe nature morte, per i quali i nomi di Rubens, di Teniers, di Joardaens, salgono irresistibilmente alla vostra bocca, non sono mai ostentati pacchianamente e sgraziatamente, ma vivono o meglio rivivono nella forza e nel movimento della bella farsa fiamminga. I quadri pieni di carattere, di certi consigli municipali fiamminghi in pompa magna, che, visti nelle pinacoteche o nelle riproduzioni ci fanno pensare al coraggio e alla dignità dei borgomastri mercantili delle città libere della Fiandre, quì dentro sono sublimamente ridicolizzati da Feyder, che ci trasporta nello studio del pittore e ci fa conoscere modelli in carne ed ossa, pieni di vanità, di grettezza e di paura. Che dire dell'interpretazione? Ritroviamo qui dentro Françoise Rosay (...) la magnifica attrice risponde allo spirito ed alle decisioni del regista (...) con una precisione ed una puntualità senza eguali. Essa è la borgomastra; il borgomastro è Alerme, uno dei migliori comici del cinema francese, borghese e borgomastro fino agli occhi. Il simpatico Jean Murat fa la parte di Monsignore e l'ottimo Jouvet interpreta quella di ciambellano al suo seguito.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 20-VIII-1936)

(...) La regia del Feyder è di una misura così morbida e discreta, ma sotto sotto così ferma e robusta, che il giuoco delle varie sequenze si congegna in giunture agili e salde, ha un suo ritmo e una sua atmosfera in

ambienti fiamminghi che hanno preteso lo studio amoroso dei migliori pittori di quella scuola, il Brueghel primo di tutti. (...) Una tarasconata in trine e broccati del Seicento, con qualche venatura boccaccesca, condita d'uno spirito parigino di prima mano; un film piacevolissimo, divertente come pochi, sostenuto anche dall'impareggiabile interpretazione della Rosay, dell'Alerme, del Jouvet e del Murat.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 20-VIII-1936)

Episodi secondari e figure minori si inseriscono nella vicenda senza allentarne il ritmo, e raggiungendo una armonica compattezza, una omogeneità ambientale e di raccolto, che dimostra ancora una volta il temperamento di Jacques Feyder; dopo *Le grand jeu* e *Pension Mimosa,* improntati alla più essenziale drammaticità, questa *Kermesse* ci riporta, per certi aspetti, all'umorismo dei *Nouveaux Messieurs,* senza voler essere una satira, quanto piuttosto una farsa di intonazioni grottesche, deve ai lievi accenni sentimentali si alternano battute di spirito, in un tono che si mantiene nell'ambito del più schietto buon gusto.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 20-VIII-1936)

E' impossibile non essere penetrati di ammirazione davanti a questa opera dalla visione vasta, dal ritmo possente, perfetta di costruzione, di condotta e di stile in ogni parte. E vale molto poco l'osservazione che questo film sia stato solo limitatamente francese. (..) In realtà, *La kermesse eroica* si può considerare francese per spirito, per squisita eleganza narrativa, per scanzonata indipendenza mentale; è un puro *conte gaulois,* amplificato (se si può amplificare un genere che ha servito a Balzac) da uno sfondo pittoresco che è forse il più acuto e geniale sforzo decorativo compiuto dal cinematografo. Meerson (...) ha ricostruito negli interni e negli esterni un'intera città fiamminga del XVII secolo che non solo è un modello di autenticità intelligente, frutto di innumerevoli viaggi in Fiandra e in Olanda e di uno studio approfondito dei quadri e dei disegni dell'epoca, ma è un prodigio di adattamento della autenticità storica alle esigenze e alla fantasia dell'obbiettivo... Non c'è intreccio, salvo il piccolo intrigo sentimentale tra la figlia del borgomastro e il giovane Breughel, ma c'è di più, c'è la vita: la vita colta quasi per magia dai documenti e dalle memorie e squadernata davanti in un colorito tumulto, di quadri popolani e di accidenti burleschi. Feyder si piazza con questo film tra i registi maggiori: sarebbe impossibile desiderare una più plastica sicurezza di movimento unita a una più mordente pittura di caratteri. La protagonista è la moglie, Françoise Rosay, la quale fa della parte della borgomastra una figura evidentissima e umanissima. Ma anche tutti gli altri, dai noti come Jean Murat, Alerme e Louis Jouvet ai più piccoli, marciano ammirabilmente. Insomma un grande film.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 20-VIII-1936)

E' uno di quei lavori che raggiungono la perfezione generale attraverso la particolare perfezione di ogni fattore: fotografia, recitazione, decori, costumi. Ogni cosa è studiata al massimo, è splendida, è impeccabile e il tutto,

composto da codesti diversi elementi eccezionali, diventa sotto la mano di Feyder una festa di vita e di arte.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 30-VIII-1936)

Richiamandosi alla gloriosa quadreria del tempo, ha forse il Meerson un po' esorbitato nelle rievocazioni, ispirandosi tanto al Breughel nonno che al Breughel nipote, malgrado il secolo d'intervallo fra i due; e fors'anche è caduto in qualche errore, come quello di vestire un frate domenicano al modo di un cappuccino, in sacco e cordone. Ma che estro, ad ogni modo! E che gusto! E che buone concordanze con lo spirito tutto fiammingo della favola, grassa e panciosa, che si direbbe raccontata da un Coster di buon umore!

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

Un'altra aria, più gradevole, circola nei film francesi. Quella, per esempio, di *Kermesse eroica* di Jacques Feyder, un saporoso e fastoso *conte drôlatique* al quale han posto mano con ammirevole accordo, regista, architetto (L. Meerson), pittore (J. K. Benda), attori (Françoise Rosay, il simpatico Alerme e Jean Murat). La cittadina fiamminga di Boom, minacciata dagli spagnoli e salvata dalle sue furbe e procaci comari, si stampa nella nostra memoria tant'è pittoresca e armoniosa in ogni sua viuzza, canale, ponte, bottega. Ci fosse un premio al miglior paese immaginario del cinema, noi, stanchi e delusi dalle molte Vesmanie e Marsovie di cartapesta, e fedeli a Till Ulenspiegel, voteremmo senz'altro per Boom.

REGISTI

Sacha Guitry (*)

LE ROMAN D'UN TRICHEUR

R.: Sacha Guitry - *scen.*: Sacha Guitry - *f.*: Marcel Lucien - *m.*: Adolphe Borchard - *int.*: Sacha Guitry, Jacqueline Delubac, Pierre Assy, Serge Grave, Gaston Dupray, Pierre Labry, Pauline Carton, Elmire Vaütier, Marguerite Moreno - *p.*: Cinéas, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

« Sono vivo perché ho rubato » — è il paradosso iniziale dell'autobiografia di un individuo, che le circostanze hanno portato a barare al giuoco. Quando aveva voluto essere onesto, aveva perduto; quando aveva imbrogliato e rubato, ne aveva ritratto un vantaggio. Egli è ora un vecchio signore, il quale sta scrivendo le sue memorie, seduto al tavolino di un caffé. Le vicende della sua vita rivivono nel suo racconto arguto. Ultimo tra i molti figli di un pizzicagnolo di campagna, era stato un ragazzo irrequieto, pronto ad esaltarsi alla lettura di libri d'avventure. Un giorno era fuggito di casa e si era fatto assumere come garzone in un ristorante. Qui aveva cominciato a conoscere il mondo. Era venuto a contatto con gente equivoca e aveva preso a bazzicare negli ambienti della mala vita. Scoppiata la guerra mondiale, era andato al fronte, dove fra l'altro aveva salvato in combattimento la

---

(*) 1937 - LES PERLES DE LA COURONNE (Coppa della Direzione Generale della Cinematografia per il miglior soggetto sceneggiato dei film stranieri).

vita ad un commilitone. Tornato dal fronte, era entrato come croupier *in un* casino, *e qui aveva potuto studiare i vari sistemi di giuoco ed anche specializzarsi nel barare alle carte. Aveva avuto molte relazioni con le donnine che frequentavano il* casino, *si era sposato, poi aveva abbandonato la moglie. La sua esistenza era proseguita avventurosa e con alterna fortuna, finché egli aveva finito col perdere tutto il suo denaro, e — vecchio e povero — aveva deciso di affidare alla penna il compito di esprimere i suoi rimpianti.*

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 14-VIII-1936)

Tutto il film è mosso da uno spirito paradossale (...) Ne deriva un film vivacissimo, scintillante di spirito, dalle situazioni le più gustose: la scena della restituzione dell'orologio a colei che vent'anni prima glielo aveva regalato è, ad esempio, di una finezza stupenda, così come quando, sognando di essere ancora un croupier, rastrella le posate sui tavoli del caffè. Sacha Guitry ha impresso al film un ritmo vivo e concitato, un tocco leggero e malizioso, superando brillantemente l'esperimento impostosi; ma non vorremmo che il successo ottenuto ispirasse troppi altri imitatori.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 14-VIII-1936)

Un monologo di Sacha Guitry, per un'ora e mezzo, non privo di arguzie e di allusioni; ciò che egli racconta appare sullo schermo in una serie di illustrazioni, ora saporite, ora un po' abborracciate. Ad una simile tessitura — che nel cinema non è nuovissima — avrebbe giovato almeno un susseguirsi di trovate; invece qua e là il film ristagna fra trucioli di un pariginismo non sempre di prima mano. Con Sacha Guitry si deve essere esigenti; egli stesso, come autore e come interprete, ce l'impone. Questo tentativo è certo singolare e tutt'altro che facile; ma dev'essere considerato un tentativo.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 14-VIII-1936)

Non si può parlare a proposito di questo film di film esclusivamente personale; poichè, a prescindere dalla fotografia e dal gustosissimo commento musicale, tutto è Guitry, dalla regia al soggetto alla interpretazione. Si tratta, in particolare, di una nuova formula cinematografica che fino ad oggi non ha avuto che sporadiche applicazioni, in frammenti di film; intendiamo dire il monologo che una persona fa o scrive (in questo caso l'uno e l'altro), vedendosi contemporaneamente sullo schermo l'azione così raccontata. Nel *Roman* è tutto monologo che, se non fosse esposto da Guitry con naturalezza di espressione e con risorse continue, potrebbe stancare. Guitry parla sempre anche con la bocca degli altri interpreti, direttamente o indirettamente. Il procedimento presentava naturalmente delle difficoltà che qui in linea di massima sono brillantemente superate salvo certe attonite pause nell'azione e nella espressione di taluni personaggi.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 14-VIII-1936)

Il romanzo di un baro è la formula estrema del suo (*di Guitry,* n. d. r.) ideale cinematografico. E' un film nel quale, per un paio d'ore circa, parla soltanto Guitry anche per tutti gli altri personaggi. (...) Qui i personaggi ge-

sticolano soltanto ma non parlano. Cosicchè, se si volesse definire l'innovazione di Guitry, si potrebbe dire che è propriamente un'applicazione al cinema della conferenza con proiezioni. (...) Il tentativo non è riuscito. Guitry è un ammirevole raccontatore e il suo monologo è seminato di piacevoli arguzie e di futilità deliziose, ma quella eterna voce senza faccia finisce per prendere a poco a poco il tono impersonale e meccanico che hanno le voci dei documentari e dei giornali filmati e l'effetto generale è di monotonia.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 23-VIII-1936)

(...) Del *Roman d'un tricheur* (...) piacciono alcuni tratti ed altri no. Non piace, anzi tutto, quell'odorino di vizio compiaciuto, tutto francese e parigino e guitresco, per cui ad ogni corruttela è accordata, sotto sotto, una simpatia. Se Guitry sapesse quanto del lusso fittizio e della cerimoniosità lucrativa delle bische ch'egli ci descrive è trapelato nella sua opera stessa! Il tratto finale del film, allora che il baro arricchito evita per una volta di correggere la sorte e invece del vizio di barare acquista semplicemente la passione di giocare, rimettendoci perciò ogni fortuna, sarebbe egregio e assesterebbe moralmente e artisticamente tutta la faccenda, se non ci fosse l'antefatto: e cioè se il baro fosse soltanto baro, cioè giocatore degenere; mentre è un furfante qualunque, che ha sfruttato donne, denunciato amici, e fatto un buco in un muro per agguantare dei brillanti.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

Tutt'altro ambiente ci mostra Sacha Guitry, regista e interprete, con *Romanzo d'un baro,* un curioso modo di eludere il film parlato tornando, per via indiretta, al film muto. Il *Romanzo* infatti ha molti attori ma una sola voce, quella di Guitry che racconta in prima persona la propria vita truffaldina. L'esperimento è interessante, gli spunti satirici e grotteschi di buona lega non mancano ma il film non esiste. Resta alla fine come un senso di noia e di disagio. (Come sarà nel doppiato il *Romanzo,* senza più l'aiuto della bella voce del protagonista parigino? Sarà questa la vendetta del teatralissimo Guitry sul cinema, antico nemico?).

REGISTI

Max Ophüls

LA SIGNORA DI TUTTI

R.: Max Ophüls - *s.*: dal romanzo omonimo di Salvator Gotta - *sc.*: Hans Wilhelm, Curt Alexander, Max Ophüls - *f.*: Ubaldo Arata - *m.*: Daniele Amfitheatrof - *scg.*: Giuseppe Capponi - *int.*: Isa Miranda, Memo Benassi, Tatiana Pavlova, Nelly Corradi, Federico Benfer, Franco Coop, Lamberto Picasso, Mario Ferrari - *p.*: Novella Film, 1934. (*Realizzato in Italia*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DEL MINISTERO DELLE CORPORAZIONI PER IL FILM ITALIANO TECNICAMENTE MIGLIORE.

Gaby Doriot, una diva del cinema, è trovata nel suo camerino in una pozza di sangue. Ha tentato di suicidarsi. Mentre nella sala operatoria di una clinica la stanno anestetizzando, essa comincia a rivivere nella propria mente la sua esistenza. Quando aveva diciassette anni, uno dei suoi professori si era ucciso per lei ed essa era stata allontanata dalla scuola. Aveva poi conosciuto un giovane, Roberto Nanni, il quale si era invaghito di lei. Dopo che Roberto era dovuto partire, la madre invalida di lui, Alma, presala in simpatia, le aveva chiesto di rimanere accanto a lei. Di Gaby si era allora innamorato Leonardo, il padre di Roberto, un industriale, che era diventato il suo amante. Una sera, mentre Gaby e Leonardo stavano insieme nel giardino, Alma era precipitata dalle scale nella sua carrozzina a rotelle ed era morta. Gaby era fuggita con Leonardo, il quale — dominato dalla passione — si era completamente disinteressato della sua industria. Dopo qualche mese, Gaby — divorata dai rimorsi — aveva lasciato Leonardo ed era partita in cerca di un lavoro. Leonardo, resosi colpevole di appropriazione indebita, era finito in carcere. Rimesso in libertà, aveva scoperto che Gaby aveva fatto carriera nel cinema e si era proposto di ritrovarla. Dopo essersi recato alla prima del suo film La signora di tutti, *sconvolto, era rimasto travolto ed ucciso da un'automobile. Questo tragico incidente aveva fatto sì che la stampa rivangasse l'esistenza precedente di Gaby, creando intorno a lei il clima dello scandalo. Frattanto aveva fatto ritorno Roberto (il quale si era tenuto lontano dal padre e da Gaby dopo aver scoperto la loro relazione). Gaby si era allora illusa di poter riconquistare l'amore del giovane, ma Roberto nel frattempo aveva sposato la sorella di lei. Quest'ultima delusione aveva indotto Gaby al suicidio. La fine della rievocazione coincide con la fine dell'operazione. Gaby è morta.*

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 17-VIII-1934)

Ophüls ha mostrato anche qui di saper approfittare al momento opportuno di quegli espedienti tecnici che meglio si addicevano alla situazione: largo uso di carrelli spesso lunghi e combinati con panoramiche che talvolta lasciano tempo anche a quelle inquadrature fisse, una delle quali — Gaby che si allontana per un lungo corridoio — riesce particolarmente attraente.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 17-VIII-1934)

Ophüls è proprio riuscito a creare l'opera robusta, a dare respiro di vita, contenuto di umanità, anelito di poesia al dramma dei suoi personaggi? In questo dubbio, che sorge pronto, spontaneo a film visionato, si potrebbe trovare il punto debole della produzione. Ecco. Il ritmo visivo non è così intenso che faccia perno: il dialogato, la presentazione dei personaggi, il lavoro di sonda, di interpretazione non hanno a loro volta quella efficacia piena, che giustifichi, che renda comunicativo il convergere verso il teatro filmato. Così, anche avvincendo la tua attenzione, anche interessandoti per il particolare vigore plastico di alcuni episodi, a conti fatti il film ti lascia piuttosto incerto e fa nettamente preferire il romanzo che Ophüls ha spesso e volentieri perduto di vista. Dunque il dramma non prende e tutta l'abilità d'inscenatore che l'ottimo regista ha messo in opera, ha lavorato spesso in superficie. Non così Salvator Gotta presenta nel suo romanzo — che non è neppure il suo capolavoro — la moglie di Nanni, e non così Leonardo. Sullo schermo i caratteri si attenuano, perdono la loro consistenza, il loro tono, la loro linea inconfondibile.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 17-VIII-1934)

Dai timidi e semplici amori di *Liebelei*, a quelli inconfessabili e gravi della *Signora di tutti* il passo non è lieve e c'era il pericolo che la vena

così delicata del direttore austriaco non reggesse all'impeto di passioni così rovinose e funeste come sono quelle che agitano l'animo dei personaggi nel romanzo di Gotta. Questo pericolo si è fatto sentire specialmente nelle presentazioni iniziali dei personaggi, la cui violenza appare qualche volta ingiustificata ed un tantino arbitraria. Ma allorchè gli eventi assumono proporzioni così oscure e dolorose da spiegare quei caratteri e quelle maniere d'agire e di comportarsi, allora il film assume una logica, una forza drammatica ed una poesia che non ci hanno fatto rimpiangere l'entusiasmo e l'abilità del direttore di *Liebelei*. (...) La prima parte è una rievocazione troppo frammentaria e gratuita della lontana vita della donna, per quanto l'abilità e il gusto di Ophüls hanno impedito che la banalità entrasse mai nel film. Anche la tecnica di Ophüls, quell'ondoso e perenne procedere dell'obiettivo in tutti i sensi e in tutte le direzioni, ha una sua ragione drammatica nella seconda parte così unitaria, movimentata e febbrile, piuttosto che nella prima. (...) Comunque il film ha una sua vitalità fortissima, più forte, più umana, e convincente che nel romanzo stesso che l'ha ispirato e, se non raggiunge la felicità timida e pure così comunicativa di *Liebelei*, è tuttavia una bella dimostrazione degli autentici mezzi e della sana e viva fantasia di Ophüls. La rivelazione del film è Isa Miranda. (...) La sua espressione, la sua figura, piena di terribile, miserevole e stanca stupefazione, hanno molto contribuito a spiegare la natura del carattere della protagonista, che ne aveva veramente bisogno. Isa Miranda ha un temperamento di prim'ordine al servizio di una personcina che i fuochi dell'obiettivo fanno risaltare in maniera impressionante.

Mario Gromo (« *La Stampa* », *Torino*, 17-VIII-1934)

(...) Max Ophüls ha vinto una dura, non facile battaglia. Aiutato dall'ottima fotografia (...) è riuscito a darci un buon film, che ha un suo respiro, con parecchie belle pagine, con parecchi trapassi efficaci, felici, e sempre con una dignità ed un gusto notevoli. L'Ophüls ha vinto la sua battaglia non tanto facendo vibrare quelle che potrebbero e potranno essere le corde della sua arte, ma affidandosi a un'abilità che sfiora la maestria, alla conoscenza e a tutte le risorse di un mestiere spinto talvolta sino alle soglie dell'arte. Il compito era particolarmente difficile. Se la vicenda fosse stata narrata linearmente, tutta conchiusa in una cornice che allora avrebbe avuto tutte le necessità e le giustificazioni di un'amplissima parentesi, questa vicenda avrebbe forse denunciato alcuni aspetti non troppo felici, ai margini del convenzionale e avrebbe offerto parecchie situazioni da affrontare di fronte; l'Ophüls ha creduto d'aggirare l'ostacolo, racchiudendolo in altre più brevi parentesi, scorciandolo agilmente, audacemente. Ciò, se eseguito da mani meno esperte, avrebbe potuto disorientare lo spettatore; il racconto, invece, viene così ad avere un suo ritmo, nasconde alcune falle, sorvola alcune ingenuità, raggiunge talvolta begli effetti drammatici, come nel finale del primo tempo, e soprattutto evita le difficoltà più gravi che parevano inevitabili. Si sente, nella tessitura di questo film, una volontà protesa e salda, meditata e sicura; a questa lucida volontà bisogna applaudire.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 17-VIII-1934)

Una leggera freddezza insita nella trama e una certa deficienza di simpatia e di comunicabilità nella regia impedirono che il film, che è dal punto di vista tecnico ammirabilmente fatto, conquistasse, oltre che l'occhio e il cervello, anche il cuore del pubblico, e diventasse un successo perfetto. (...) E' un modo artificioso di introdurre il racconto, perchè, di fatto, questo non conserva più nulla del vago automatismo dell'incubo, ma prende subito l'andamento obbiettivo e realistico del racconto diretto. (...) Isa Miranda piacque. (...) Alcuni suoi primi piani sono assai belli; gli ultimi, durante la telefonata con Roberto, ebbero, ne sono sicuro, una parte decisiva nel provocare l'applauso finale. Tatiana Pavlova, nella parte della signora Nanni, ebbe eccellenti momenti. Anche Benassi portò bene la sua parte, benchè avesse una truccatura che non lo favoriva particolarmente. Molto bene Franco Coop nella parte dell'impresario. Piacque la musica di Daniele Amfitheatrof. La canzone principale del film ha tutte le qualità per diventare popolare.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 19-VIII-1934)

Ahinoi! è con grande rammarico che registriamo la nostra delusione e quella del pubblico. Il film, malgrado tutti i suoi pregi artistici — bella fotografia, inquadratura artistica, chiarezza narrativa — è un film fiacco, staremmo per dire noioso. Senza dubbio con il romanzo che l'ha ispirato non c'era molto da fare: il romanzo è una cosa manierata, falsa e in definitiva illogica che neppure uno scenarista abile e un direttore di genio avrebbero potuto cambiare in materia vitale, ma francamente ci eravamo aspettati che il fatalismo della protagonista venisse ridotto al minimo in una vicenda mutata tanto da portarci in un mondo ben lontano da quello del libro. Invece lo scenario non cambia che l'impostazione del racconto, e quanto alla protagonista si accontenta di ucciderla, quando è troppo tardi. (...) Più fatali di questa signora (*la protagonista,* n. d. r.) non si potrebbe essere: compito terribile per l'interprete che avrebbe dovuto farci sentire il fàscino di un tipo così démodé. Ma la povera Miranda più che una donna fatale ci sembra la personificazione femminile di Aligi, preda del fato e non creatura di esso. Povera fanciulla senza carattere e senza volontà, alla quale il fotografo non ha neppure concesso il lustro di quel glamour creato in studio che salva tanto spesso le eroine americane. (...) Conclusione: il regista non può fare miracoli, anche se maestro, quando gli si affidino caratteri falsi e attori mediocri. Tanto è vero che l'unica parte vitale del film è quella dove non entrano nè il romanzo nè gli attori: quella dello studio cinematografico.

LA TENDRE ENNEMIE

R.: Max Ophüls - *s.*: dal lavoro teatrale « L'ennemie » di André-Paul Antoine - *sc.*: Curt Alexander, Max Ophüls - *dial.*: André-Paul Antoine - *f.*: Eugène Schufftan - *m.*: Albert Wolff - *scg.*: Jacques Gotko - *int.*: Simone Berriau, Georges Vitray, Jacqueline Daix, Maurice Devienne, Marc Valbel, Lucien Nat, Catherine Fonteney, Germaine Reuver, Laure Diana, Camille Bert - *p.*: Eden Productions, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

Una ricca vedova, la signora Dupont, festeggia il fidanzamento — da lei imposto — di sua figlia con un uomo che essa non ama. Durante il pranzo, degli strani fenomeni accadono e tra gli invitati si inseriscono due fantasmi; i quali — invisibili ai personaggi viventi — fraternizzano tra loro e si raccontano le proprie avventure. Essi sono stati rispettivamente il marito e l'amante della signora Dupont, la cui vita sentimentale viene così rievocata. Innamorata in gioventù di un marinaio (il cui fantasma si aggiunge agli altri due), essa era stata impedita di sposarlo dalla propria madre. Costretta a sposare un uomo che non amava, la signora Dupont si era presa un amante, ma il ricordo dell'amore perduto le aveva impedito di trovare la felicità sia con il marito sia con l'amante. Dopo averli resi a loro volta infelici, essa li aveva uccisi. Dal canto suo, il marinaio, per la disperazione di quell'amore infranto, si era tolto la vita. I tre fantasmi, filosofeggiando sulle loro sventure passate, decidono di impedire che la signorina Dupont subisca la stessa sorte di sua madre. Essi agiscono in modo da influenzare i vivi e da consentire alla ragazza di sposare l'uomo che ama.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 22-VIII-1936)

(...) Non mancano qua e là sprazzi d'intelligenza e di buon umore. Ma spesso il film s'inceppa. Dov'è la vena facile, l'ispirazione di *Liebelei?* Dopo quel film Ophüls non si è più ritrovato.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 22-VIII-1936)

Il film ha un'intonazione complessiva assai gustosa e non è privo di particolari divertenti: lo spirito cui dà fastidio che la gente passi attraverso il suo corpo, gli spiriti che si fanno complimenti reciproci all'uscita dalla casa dove sono riusciti con diversi espedienti a raggiungere il loro scopo. La regia di Ophüls è suggestiva: all'esposizione dei fatti contemporanei ben si alternano gli episodi passati che i tre spiriti rispettivamente raccontano; piacevole ricostruzione di ambienti del primo Novecento.

REGISTI

Jean Renoir

LA GRANDE ILLUSION

R.: Jean Renoir - *scen.*: Charles Spaak, Jean Renoir - *f.*: Christian Matras - *m.*: Joseph Kosma - *scg.*: Eugène Lourié - *int.*: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Marcel Dalio, Dita Parlo, Julien Carette, Gaston Modot, Jean Dasté, Georges Péclet, Sylvain Itkine, Verner Florian, Jacques Becker - *p.*: Les Réalisations d'Art Cinématographique, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DELLA GIURIA INTERNAZIONALE PER IL MIGLIOR COMPLESSO ARTISTICO.

Prima guerra mondiale. Due aviatori francesi, il capitano De Boëldieu e il sottotenente Maréchal, sono abbattuti durante un volo di ricognizione. Essi vengono cavallerescamente accolti ed invitati a mensa dal comandante della squadriglia tedesca che li ha fatti prigionieri, Von Rauffenstein. Avviati ad un campo di concentramento, i due prigionieri vi vengono fraternamente accolti dai camerati. Con i compagni di baracca essi cercano di preparare l'evasione, ma — prima che il piano possa essere tradotto in atto — vengono trasferiti in una fortezza. Qui ritrovano Von Rauffenstein, il quale — rimasto gravemente ferito e minorato — ha dovuto ridursi all'avvilente compito di carceriere. Egli cerca di rendere — per quanto possibile — sopportabile la prigionia ai francesi, e sopra tutto a De Boëldieu, al quale è avvicinato dall'appartenenza ad una analoga casta aristocratica e mi-

litare (Maréchal è invece un uomo del popolo). Nei prigionieri — insieme con i due nominati è Rosenthal, un ricco ebreo — l'idea della fuga è più che mai viva. De Boëldieu, convinto che il piano di evasione possa riuscire soltanto se uno di loro si sacrificherà per gli altri due, decide di addossarsi egli stesso tale compito: egli ha infatti lentamente maturato la sensazione di appartenere a un mondo che sta per scomparire, mentre uomini come Maréchal preannunciano il mondo di domani. Al momento della fuga dei suoi compagni, egli attira su di sé l'attenzione delle sentinelle, in modo che gli altri due abbiano il tempo di allontanarsi. Egli riesce nel suo intento, ma a prezzo della vita: Von Rauffenstein si trova infatti costretto — sia pure a malincuore — a sparargli. I due fuggiaschi, dopo una lunga e penosa marcia, sono costretti a fermarsi per dar modo a Rosenthal, infortunatosi ad una caviglia, di ristabilirsi. Essi vengono ospitati da una giovane contadina tedesca, rimasta vedova di guerra, la quale ritrova l'amore grazie a Maréchal. Ma presto i due francesi devono rimettersi in cammino per raggiungere la loro meta, il confine svizzero. Sono scorti da una pattuglia tedesca di frontiera. Uno dei componenti di questa sta per sparare, ma ne viene impedito da un compagno, il quale lo avverte che i due francesi hanno ormai messo piede in territorio neutrale. « Tanto meglio per loro! » — è il commento del primo soldato tedesco.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 19-VIII-1937)

Indiscutibilmente da tutto il film emana un senso di raffinata poesia, commista, in certi brani, a una profonda umanità che commuove. In particolare sono da ricordare le scene del campo di concentramento dove vivono senza nessuna attività spirituale centinaia di prigionieri, gli episodi di vita in comune, i tentativi di evasione, lo spettacolo di varietà che copre i preparativi della fuga e le sequenze degli incontri fra Von Rauffenstein e De Boëldieu.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 19-VIII-1937)

(...) Togliete a questo potentissimo film del comunistoide Renoir una dozzina di battute e due o tre brevi episodi, battute ed episodi polemici, e vi troverete dinanzi a una convinta esaltazione del sentimento più sacro, l'amor della Patria. Le creature del Renoir erano e sono vitali, l'opera sua che le comprende non è meno vitale; l'ideologia vi si incrosta a tratti; e in quegli istanti in cui vi si incrosta, raggela ogni vita. Non si potrebbe fare miglior elogio all'artista, peggior condoglianza al demagogo. Jean Gabin, Eric von Stroheim, Pierre Fresnay, Dita Parlo sono i principali interpreti; e sono tutti ottimi. La regia è sempre saldissima, e giunge quasi sempre a creare un'atmosfera, con toni d'un calmo, meditato realismo, dove assai sovente vibra un'emozione d'arte che pone quest'opera fra le più importanti del recente Cinema francese.

DOMENICO MECCOLI (« *Il Lavoro fascista* », *Roma*, 20-VIII-1937)

Ma quale è la « grande illusione » ? Non è ben chiaro. Data la posizione di Renoir e date le continue allusioni a diversi problemi, può riferirsi a molte cose. Ci sembra, però, probabile che consista nella conclusione, verso la quale converge ogni singolo episodio, che la guerra nulla risolve. Con ciò spieghiamo la tesi politica, non la discutiamo. E' una tesi tipicamente francese e neanche, si può affermare, francese di sinistra. Qualcuno ha voluto vederci del disfattismo, alla Remarque o alla Barbusse: noi non ce ne siamo accorti. Comunque, il nostro attuale intento è di giudicare il film che ap-

partiene degnissimo a quella schiera di film francesi, d'indirizzo sociologico e politico, formalmente essenziali, incisivi e conclusivi, apparsi negli ultimi tempi. Citiamo fra le sequenze più raggiunte, quella riguardante l'angoscia e poi la stanchezza nella continua alternativa della battaglia intorno a Douaumont, e quella della morte di De Boëldieu, vegliato da Von Rauffenstein.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Citta del Vaticano,* 28-VIII-1937)

(...) Qui non vediamo uomini ergersi a nemici acerrimi, mortali, per affrontarsi lividi di rancore; ma soldati che compiono un dovere con nel cuore un affetto verso il prossimo, verso il fratello in Cristo, sentimenti questi che davvero commuovono e fanno pensare. E che non sia privo di questo sentimento, lo comprova il dolce episodio della vigilia del Santo Natale nella casa della contadinella wurtemberghese, allorché i due fuggitivi costruiscono un presepe per la piccola Lotte. Anche questa pagina di fratellanza che a una vedova di guerra — orbata anche di quattro congiunti — fa offrire ospitalità ai due già combattenti nel campo avversario e li lascia, in seguito, partire, è magnifica, squisitamente sentita. Perciò, e per le qualità tecnico-artistiche in cui la regia è meditata, e per l'interpretazione ottima specialmente da parte dello Stroheim e del Fresnay, e per il montaggio e il mixage perfettamente a posto, noi siamo portati a ritenere questa fatica del Renoir un'autentica opera d'arte, che onora la cinematografia francese, e, per la serietà con cui fu concepita, capace di maturare quella pace negli spiriti da tutti auspicata; ma raramente tradotta in atti.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna,* 19-VIII-1937

La origine de *La grande illusione* è impura; e l'arte non è furberia. Questo sinistro pacifismo ginevrino dà al film, giudicato nelle sue stesse sillabe cinematografiche, un tono equivoco: solide pagine si avvicendano a cauti pretesti polemici; la sagacia e il talento di Renoir servono una simulazione. Dobbiamo riconoscere che non mancano alla nuova pellicola umori di inedita fantasia; il ritmo è sicuro e vigoroso; la evocazione scenografica è forte e sobria; ma quando il sottinteso si rivela guardingo, allora nemmeno Jean Gabin, che ci offre una interpretazione splendente, riesce a mascherare l'impostura. Poesia? Questa è l'arte dei falsi monetari. C'è Dita Parlo, soavissima; c'è Pierre Fresnay, assai bravo.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino,* 19-VIII-1937)

Accade qui come in certi romanzi del dopo guerra — e pensiamo in questo momento a Lawrence —: per quanto l'autore si sforzi, certe audacie morali si sente benissimo che sono un portato della volontà e non un immediato frutto dell'istinto come essi tanto amerebbero di farci credere. (...) Il film è certamente notevole, e sarebbe senz'altro un bel film se dimenticasse meglio di quanto non faccia certi presupposti ideologici, per la verità sensibili solo in qualche particolare, e ben poco nella concezione del lavoro. C'è infatti un curioso dissidio tra certe parti concepite e attuate con bello e largo piglio narrativo, a volta a volta ricche di forza e di dolcezza, e altre ove affiora invece un certo spirito letterario tipicamente francese che lo fa parere

bizzarramente contemporaneo di certi libri di guerra usciti parecchi anni fa, e che non riescono a liberarsi da un certo cronachismo e sentimentalismo generico, fatto di piccoli episodi compiaciuti, di vaghe intenzioni umanistiche, e a sollevarsi a una efficace e alta visione contemplante.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 19-VIII-1937)

La grande illusione arrivava a Venezia preceduta dalla fama di opera tendenziosamente pacifista e barbussiana; (...) ma a considerarlo con serenità, il film non è affatto così pericoloso. Intanto, quel modo duro, diretto di presentare i sentimenti e i discorsi dei soldati (...) è molto meno antimilitarista dei belanti fervorini che usano propinarci i lindi colonnelli di certi film militari americani. (...) Sarebbe ingiusto (...) per una mezza dozzina di battute forzate, condannare un film che ha cinematograficamente e drammaticamente tanti meriti. Tutt'al più ci si può rammaricare che Renoir (...) abbia voluto mettercele per forza. Il segno distintivo dell'arte è di sapere tacere a tempo. Insistendo, forse Jean Renoir ha perduto l'occasione di essere un artista dappertutto. Peccato, perchè nel resto lo è. Ammetto una leggera flessione di tono nella penultima parte: quando i due fuggiaschi sono accolti e nascosti nella casa della contadina tedesca. (...) Ma il film nel suo insieme è un'opera originale e vitale, d'una verità d'atmosfera stupefacente per un film girato nella Germania da stranieri; un dramma teso e pieno, raccontato con uno stile energico che proietta, sia sugli episodi collettivi (...) che sulle situazioni individuali (...) il lampo di una comprensione sincera, umana, violenta qualche volta, ma non mai volgare.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 19-VIII-1937)

Magnifico in tutti gli elementi essenziali — scenario, interpretazione, fotografia — magnifico nelle più sottili particolarità del ritmo delle inquadrature, dell'intonazione, esso non è soltanto un film riuscito, è un grande dramma che scuote il cuore e la mente, che ci obbliga a guardare più a fondo nel senso intimo della vita e del destino umano. Un grande dramma, che ispirato forse da qualche libro di ricordi di prigionieri dell'ultima guerra, riesce a trasportare certe esperienze dal campo un poco rarefatto della letteratura in quello più vasto, più vibrante, più popolare del cinematografo — e questo ne è nobilitato, quella ne è vivificata. Il film si chiude sulla salvezza dei due che hanno varcato il confine tedesco-svizzero: una pattuglia di tedeschi li ha scorti e sta per sparare su di loro, ma uno dice agli altri di non tirare perchè i due sono già in terra svizzera. « Meglio per loro !» commenta un altro tedesco nel rimettere in spalla il fucile. Così finisce questo film che è tanto più potente, quanto meno è retorico, enfatico, propagandistico. Sono i fatti che parlano qui — fatti semplici, fatti umani, fatti modesti.

* * *

ALFONSO COMASCHI (« *Libro e Moschetto* », *Milano*, 9-IX-1937)

Si è parlato nel lavoro di Renoir di tesi pacifiste e di barbussismo; sarà; può darsi che questa fosse l'intenzione del regista, certo si è che se era questa la tesi non è dimostrata. Ad ogni modo ne è saltato fuori un bel lavoro; e

per quel che riguarda il substrato politico noi dobbiamo considerare i personaggi della *Grande illusione* delle tradizionali figure di soldati francesi, e con ciò non voglio assolutamente offendere i « poilus » della grande guerra; e il « grognard » napoleonico che tramanda da generazione a generazione la sua burbera mania brontolona e la sua autentica fede nella « patrie », l'una a parole, ma l'altra coi fatti. (...) I prigionieri francesi ardono non solamente di libertà, ma di nostalgia della patria, tanto che uno di loro vince l'amore di una donna per un sentimento che, dissimulato o no, è l'amore della patria. Il dialogo, le frasucce convenzionali, tutto si dimentica di fronte a ciò; e se Renoir avesse anche voluto ammettere il nazionalismo come una componente al di fuori dell'uomo, una sorta di atavismo, di fatalità, proprio in questo caso egli avrebbe ancora di più affermato quello che, si dice, avrebbe tentato di negare.

ADOLFO FRANCI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 22-VIII-1937)

Se nel finale non ci fosse qualche lungaggine, una insistenza un po' troppo compiaciuta nel sottolineare quella che vuole essere la morale del film, *La grande illusion* sarebbe perfetto. (...) Il tema non era certo facile; anzi, cinematograficamente, rischiosissimo. Trattandolo, bisognava soprattutto badare a non cadere nella monotonia o peggio nella più bolsa e stanca retorica, in un falso e stucchevole umanitarismo. Bisogna vedere come il Renoir ha evitato codesti e altri pericoli, girandovi elegantemente e intelligentemente intorno e non facendosi quasi mai prendere la mano dai motivi sentimentali o polemici che il tema era lì pronto ad offrirgli. Egli ha camminato sicuro e spedito, dicendo soltanto quel che voleva dire e gli premeva di dire. Non si è proposto di « far bello » ma di « far vero ». Perciò certe scene della *Grande illusione* non saranno presto dimenticate. Come quella, ad esempio, in cui i prigionieri interrompono una loro improvvisa rappresentazione in un improvvisato teatrino, per salutare, col canto della « Marsigliese » la ripresa di Douaumont. (...) E i paesaggi del film, quei paesaggi spogli e invernali che si vedon correr via dai finestrini dei convogli di prigionieri e che suggeriscono lo stato d'animo di essi (...), quei paesaggi, chiunque è passato attraverso codesta odissea, li ritroverà intatti in fondo alla propria memoria con quella squallida luce che li illumina, una luce di tramonto senza sole in terre deserte e nemiche.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Un film caratteristicamente politico, espressione di quella mentalità rinunciataria, quietista, antieroica che s'è appesa allo straccio bianco del pacifismo. Mentalità assai peggiore di quella che, nei tempi andati, è stata la mentalità « antimilitarista »: che aveva uno spirito polemico ed attivo, che poteva inalberare un « anti » che dimostrava in essa un atteggiamento battagliero. Mentre la mentalità quietista del pacifismo « ad ogni costo » è una mentalità codarda e pantofolaia che ignora persino la lotta per le sue pseudo idee. In questo film essa trova una espressione velata con infinita accortezza, avvolta in abile sottigliezza di sfumature, patinata, per così dire, da uno

strato leggerissimo, ma senza incrinature, di cromatura eroica. A tal punto che per la maggior parte del pubblico il film non ha svelato i suoi fini: solo ha lasciato traccie indubbie nell'animo che alla riflessione si rivelano per quello che sono. Traccie di elementi disgregatori, corrosivi, che agiscono in maniera quasi capillare, per lenta penetrazione. Jean Renoir, autore del film, è un regista comunista (francese): non soltanto per simpatie intellettuali ma proprio per diretta partecipazione attiva all'opera della propaganda rossa. E dal suo film occorre riconoscere che tale propaganda è svolta con enorme abilità e con raffinatissima misura.

LUIGI CHIARINI (« *Cinema* » *n. 28, Roma,* 25-VIII-1937)

E' un film ideologico e programmatico, antibellico, ma con tanto di Marsigliese e di evviva la Francia. E' figlio, insomma, di quel pacifismo comunistoide e patriottardo che caratterizza un certo intellettualismo francese falso e retorico, appunto, perchè mancante di ogni sincerità. (...) Questo il soggetto: il capitano tedesco e quello francese rappresentano, secondo l'autore, l'eroico e cavalleresco senso della guerra di una classe ormai scomparsa. I fuggitivi, invece, e la contadina tedesca sono il popolo che non capisce tutto ciò e si affratella con facilità. Infatti mentre il tedesco, sia pure a malincuore, spara contro il capitano francese fuggitivo e lo uccide, la contadina accoglie i fuggiaschi nella propria casa e uno di essi addirittura nel proprio letto. Non è chi non veda il falso dell'assunto: il popolo che è oggi il nerbo della guerra sa che quando essa si scatena è in gioco la sua stessa esistenza e la conduce con uno spirito, una forza e un odio per il nemico che sono, appunto, ignoti agli internazionalismi intellettualoidi. Cinematograficamente il film, pur avendo dei tratti buoni è lento e statico: di una lentezza e staticità che non sono affatto giustificate dall'analisi psicologica, poichè i motivi e gli episodi si ripetono con una ostinazione degna di miglior fortuna. In complesso il film, se se ne toglie un abile demagogismo, non dice nulla di forte. Comunque esso è da segnalarsi nell'attivo del film politico francese: se lo ricordino coloro che han terrore di questo genere.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

Si tratta, in brevi parole, di un ramoscello d'ulivo coraggiosamente (ma anche un po' ingenuamente) offerto dalla Francia alla Germania. Il senso politico del film è tutto quì; e nemmeno è questo senso politico la cosa più importante che ci sia, come hanno voluto fare credere taluni critici tirando in ballo Renoir il fronte popolare e perfino Barbusse. (...) Quanto al film come opera cinematografica, non vediamo come e perchè in Francia esso passi come un capolavoro e perchè mai, qui alla Mostra la critica lo porti tanto in palmo di mano. Queste storie, in sostanza, le abbiamo già viste dozzine di volte, al cinematografo (ramoscello d'ulivo a parte). L'unica grande cosa della pellicola è il ritorno di Erich von Stroheim, attore di straordinaria misura, di eccezionale rilievo, di profonda, correttissima umanità. Vale la pena di vedere il film per i non molti metri in cui c'è lui e per le poche battute ch'egli dice. Ma come le dice ! E con quali espressioni potenti e delicate !

LA BETE HUMAINE

R.: Jean Renoir - *s.*: dall'omonimo romanzo di Emile Zola - *sc.*: Jean Renoir - *f.*: Curt Courant - *m.*: Joseph Kosma - *scg.*: Eugène Lourié - *int.*: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux, Blanchette Brunoy, Julien Carette, Jean Renoir - *p.*: Hakim-Paris Film, 1938.

PRESENTATO FUORI CONCORSO ALLA VII MOSTRA (1939).

Jacques Lantier — probo macchinista delle ferrovie — è un uomo tarato, nelle pieghe della cui mente si cela una follia omicida, derivantegli dall'alcoolismo paterno. Egli, essendo consapevole del proprio male, si tiene lontano dalle donne e si rifugia nel sentimento che lo avvince alla sua locomotiva, con la quale forma come un tutto unico. Un giorno Lantier si trova ad essere testimone involontario del delitto compiuto da un suo superiore, il geloso Roubaud, e da sua moglie, la giovane, bella e perversa Sévérine, i quali hanno soppresso in treno il padrino della donna, dopo che Roubaud aveva scoperta l'esistenza di un rapporto carnale tra padrino e figlioccia. Lantier conserva il silenzio sul delitto, mentre la polizia batte una falsa pista. Il macchinista è sospinto verso Sévérine da una sorda passione: i due, legati da una sorta di complicità nel delitto, diventano amanti. Sévérine cercherà di spingere Jacques ad uccidere suo marito, ma all'uomo verrà meno il coraggio all'ultimo momento. L'atteggiamento della donna finirà per ridestare in Lantier la sopita follia, così che egli strangolerà Sévérine e poi, in un accesso di smarrimento e di allucinazione, si precipiterà dalla locomotiva in corsa.

* * *

GIUSEPPE AVON CAFFI (« *Regime Fascista* », *Cremona*, 29-VIII-1939)

Il film, che, come si sa, è la traduzione cinematografica del romanzo di Emile Zola « La bête humaine », è giunto alla Mostra quando all'estero si è già smesso di proiettarlo; perciò ci risparmiamo la fatica di recensirlo. Diremo soltanto che *La bestia umana,* realizzato e interpretato magistralmente, ci ha fatto assistere a due omicidi e ad un suicidio: ve n'è quanto basta per deplorare che tanto ingegno e tanta fatica siano stati spesi per far vivere sullo schermo lo scatenarsi dei più bassi istinti umani. Due assassinî ed un suicidio non apportano certamente nè una lezione di morale, nè un insegnamento a vivere secondo le leggi che regolano il consorzio umano.

GIOVANNI PAOLUCCI (« *Il Giornale di Genova* », 29-VIII-1939)

Un film francese *La bête humaine* che per il gusto dell'orrido e del terribile supera ogni altro film del genere, è stato proiettato questa sera fuori concorso alla Mostra. Come non si trovano parole per descrivere le sensazioni opprimenti e squisitamente raffinate che il film offre, quando si inquadra sulla psicologia tetra dei personaggi, così non c'è termine di confronto che ci permetta di suggerire di quale sapiente e crudele analisi siano capaci i registi francesi; essi vanno di là dal possibile e dall'umano. Uno spillo che torturi carni malate e le laceri a piacere dà forse fisicamente l'equivalente della suggestione materialistica di *La bestia umana.* E' chiaro che ci troviamo nel campo della patologia e che la intelligenza dei realizzatori si china sull'orlo della follia e della degenerazione, dimostrando la propria incapacità a sollevarsi a visioni più ideali. (...) Tutto nel film è importante, ogni particolare ha un valore essenziale, ogni parola prepara un gesto, risolve una azione, ogni quadro celebra il divenire di qualche cosa. Raramente è stato reso cinematograficamente un ambiente come quello ferroviario de *La*

bestia umana, la cui rappresentazione è ricca di annotazioni interessanti e drammatiche; il treno appare nella sua corsa come una forza bruta, un « bello e orribile mostro » insolitamente vivo.

* * *

UMBERTO BARBARO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1939)

Altrettanto (*che per* Le jour se lève, *n. d. r.*) dicasi per *La bête humaine* col prodigio di quel mondo di treni che si colora degli stati d'animo dei tremendi protagonisti, di cui parla ad ogni momento e con cui urla di disperazione perfino nel paesaggio terso e sereno segnato dal riflesso d'acciaio delle rotaie: come una atrocità che è dentro il cuore e non ci si può gettare alle spalle nella corsa...

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 77, Roma,* 10-IX-1939)

In *La bestia umana,* presentato fuori concorso, Jean Renoir ha preferito ad una atmosfera cupa un'atmosfera serena per dare spicco al dramma; che è violento quanto freddamente portato alle conclusioni, con uno stile in cui il regista mantiene sempre un distacco dagli episodi che narra; gli attori usano di una recitazione sobria, misurata, tanto che alla fine sembra che il film non convinca; quasi che il regista avesse voluto esporre cronisticamente, senza proprie osservazioni particolari, ma con tecnica esatta, una vicenda che tragicamente si conchiude.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1939)

Un altro film francese degno di nota, se pure repulsivo nella concezione in cui si esaspera quella maniera gallica che si compiace tra deformazioni spirituali e la degenerazione, è *La bête humaine.* Jean Renoir ci ha dato dentro con tutta la sua ferocia, con un sadismo accanito e tra le sue mani Jean Gabin e Simone Simon hanno assunto caratteri tragici di una potenza estrema. Non si può dunque dire che questo film sia brutto nè sbagliato, ma è indiscutibile che la realizzazione va considerata sotto un aspetto particolare e cioè sotto l'aspetto del film d'eccezione riservato ad un pubblico limitato.

REGISTI (Doc.)

Maurice Cloche (*)

LE MONT SAINT-MICHEL

R.: Maurice Cloche - *scen.*: Mauriche Cloche - *f.*: Gérard Perrin - *m.*: Michel Lévine - *p.*: Orbi-Film, 1935. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - MEDAGLIA D'ORO DELL'ISTITUTO INTERNAZIONALE PER LA CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA PER IL MIGLIOR CORTOMETRAGGIO.

(*) 1937 - SYMPHONIE GRAPHIQUE (*documentario*).

REGISTI (Doc.)

Jean Painlevé (*)

L'HIPPOCAMPE

R.: Jean Painlevé - *m.*: Darius Milhaud - 1934. (*Documentario*).
PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935).

(*) 1936 - VOYAGE DANS LE CIEL (in collaborazione con Dufour - *documentario*).
1938 - BARBE-BLEUE (in collaborazione con René Bertrand - *cortometraggio*).

ATTORI

Annabella (**)

VEILLE D'ARMES

R.: Marcel L'Herbier - *s.*: dall'omonimo romanzo di Claude Farrère - *sc.*: Charles Spaak, Marcel L'Herbier - *f.*: Jules Kruger - *m.*: Jean Lenoir - *scg.*: Robert Gys - *int.*: Annabella, Victor Francen, Pierre Renoir, Gabriel Signoret, Robert Vidalin, Rosine Deréan - *p.*: S.E.D.I.F., 1935.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE (Annabella).

Durante un ballo che si tiene a bordo di una unità della marina da guerra francese (l' « Alma »), la signora de Corlaix, moglie del comandante, ritrova un giovane ufficiale subalterno, D'Arbelles, suo antico innamorato. Scioccamente, quando questi le è presentato dal marito, la donna finge di non averlo mai conosciuto. Più tardi, pentita di questa menzogna, essa va in cerca di D'Arbelles, temendo una sua involontaria indiscrezione. Ma nel frattempo l' « Alma » ha levato le ancore, dovendo partire d'urgenza per ridurre alla ragione un incrociatore ribelle. La moglie del comandante, rimasta a bordo, viene rinchiusa, casualmente, nella cabina di D'Arbelles. La nave, nello scontro con l'unità ribelle, ha la peggio, e solo pochi membri dell'equipaggio — oltre alla donna — riescono a salvarsi. Durante il processo al quale è sottoposto il comandante, la moglie, pur di salvarlo, racconta i fatti ai quali ha assistito. La sua testimonianza vale a scagionare il marito da ogni accusa, ma crea una nube tra i due coniugi. Anche questo malinteso finisce tuttavia con l'essere chiarito.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 26-VIII-1936)

L'unico appunto che si possa fare a L'Herbier (...) è l'introduzione. E' un po' farraginosa e congestionata. Ma dalla partenza della nave in poi il film ingrana magnificamente. A tutti gli interpreti dieci con lode. Che sobrietà, che lezione di stile e di verità! Degli attori francesi, non credevamo ai nostri occhi. Victor Francen sa trovare nel processo accenti di una così virile e nobile tristezza che la sua commozione diventa un po' la nostra. Annabella è una donnetta degna del suo consorte: dolce e decisa all'occorrenza.

(**) 1937 - WINGS OF THE MORNING di Harold Schuster (*film statunitense realizzato in Gran Bretagna*).

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 26-VIII-1936)

Il soggetto è (...) tanto artificioso quanto abile e perfino coraggioso. (...) Dapprima il film ondeggia qua e là, si sofferma incerto, si riprende con un po' di fatica; ma in breve tutto procede con un suo ritmo accelerato. Gli effetti più sicuri e ortodossi vi sono impiegati a piene mani; e probabilmente raggiungerebbero soltanto i loro scopi, di sorprendere e di emozionare un grosso pubblico, se l'arte dei quattro interpreti non riuscisse a dar vita quasi ad ogni istante. Merito certo delle loro virtù di attori; ma merito anche del regista che ha saputo con tanta tensione metterli « a fuoco ». Citiamo anzitutto Annabella. Non ricordo della intelligente attrice una interpretazione paragonabile a questa; quando ne vedrete una diecina di primi piani, durante il processo, ne sarete almeno sorpresi. Il Renoir disegna una figura un po' torbida, in una fissità attonita, con una sicurezza magnifica; il Francen e il Signoret hanno saputo trasformarsi in un capitano di corvetta e in un vecchio ammiraglio come meglio non si potrebbe. Un filmone che è un esempio di ciò che regista e attori possano, alle prese con un soggetto che vorrebbe essere soltanto un drammone da arena.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 26-VIII-1936)

Vigilia d'armi è dal punto di vista commerciale un film che ha tutto. Intreccio melodrammatico, interpretazione vistosa, varietà, tensione, lieto fine: insomma, un buon drammone da cassetta, pur riuscendo a mantenere una linea elevata, una pulizia di forma, una dignità di linguaggio e di accenti tale che può essere accettato anche dagli spettatori più schizzinosi. (...) Il film che nella prima parte dell'antefatto, durante il ballo a bordo, appare modesto di mezzi e fiacchino, subito dopo si serra in un potente ingranaggio di situazioni, rapidamente portate e interpretate magnificamente. L'interpretazione è veramente il titolo migliore del film. Annabella semplice e sincera come non mai, Victor Francen magnifico, Pierre Renoir, Signoret sono i quattro piloni della vicenda. Raramente, anche nei film migliori, avviene di assistere a un formidabile torneo istrionico come quello dell'episodio del processo in cui questi quattro superbi attori si affrontano e gareggiano di misura e di verità. Qui si vede quale straordinario partito può trarre una cinematografia francese intelligente dalla riserva di attori che la sua grande tradizione teatrale le ha legati.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 26-VIII-1936)

E' ispirato al romanzo di Claude Farrère dal quale devono già esser nati due film americani: uno con Billie Dove e l'altro con Lil Dagover nella parte che qui sostiene Annabella. In ogni modo anche in questo film una signora — la moglie del comandante della nave sulla quale ci trasporta lo schermo — resta a bordo all'insaputa del comandante-marito, quando la nave stessa parte per andare a mettere ordine su un incrociatore rivoluzionario. Da questa signora rimasta a bordo, per parlare con un giovane flirt dei tempi nubili, nascono grossi guai che nei due film americani — se la memoria non ci tradisce — finivano col sacrificio del marito. Questa volta il marito trionfa. Attori illustri: Francen, Signoret, Renoir. Come al solito,

Annabella è graziosa, misteriosa, tenera, spaurita, la donna-gazzella. La regia di L'Herbier è meno farraginosa del solito.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 6-IX-1936)

(...) Di pellicole tirate giù dai romanzacci di Claude Farrère non vorrei che si parlasse. Perché io ammetto sì, anche il romanzo d'appendice: però non nelle mani dei cattivi letterati che pretendono di legittimarlo e di redimerlo. Capisco Montepin. Farrère, lo abbomino. Il suo *facsimile* di letteratura plebea è come il falso della moneta di stagno: il peggiore di tutti. Ah, quella corona di nobiltà sopra il mucchio di stracci. *Veille d'armes* ha avuto molti applausi, e un solo fischio: il mio. Chi avrà avuto ragione, insomma, si vedrà.

ATTORI

Pierre Blanchar

UN CARNET DE BAL (vedi Julien Duvivier)
CRIME ET CHATIMENT

R.: Pierre Chenal - *s.*: dal romanzo di Fëdor Michajlovic Dostoevskij - *sc.*: Christian Stengel, Vladimir Strichewsky, Pierre Chenal - *f.*: Joseph-Louis Mundviller, René Colas - *m.*: Arthur Honegger - *scg.*: Eugène Lourié - *int.*: Pierre Blanchar, Harry Baur, Madeleine Ozeray, Sylvie, Catherine Hessling, Marcel Delaitre, Catherine Fonteney - *p.*: Général Productions, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE (Pierre Blanchar).

Lo studente Raskolnikov, costretto dalla miseria a lasciare l'università, è ossessionato dal pensiero del danaro che una vecchia usuraia ha accumulato sfruttando l'infelicità della povera gente. La notizia che sua sorella sta per accettare un matrimonio che le ripugna, al solo scopo di aiutare lui e la madre, spinge lo studente a recarsi in casa dell'usuraia e ad ucciderla per impadronirsi del suo peculio. Scoperto dalla sorella di lei, Raskolnikov uccide anche questa. L'impresa delittuosa si rivela inutile, data la modestia del bottino. D'altro canto il rimorso tormenta Raskolnikov, gli logora i nervi e gli rende la vita insopportabile. Tanto più insopportabile in quanto il giudice Porfirio Petrovic, il quale ha individuato in Raskolnikov l'assassino, gioca con lui come il gatto con il topo, convinto che egli finirà per autodenunziarsi. Raskolnikov ha frattanto conosciuto una giovanetta, Sonja Marmeladova, prostituitasi per essere di aiuto alla propria famiglia in miseria, ed è rimasto attratto dalla purezza d'animo che essa conserva pur nella sua sventura ed abiezione. Sarà Sonja a persuadere Raskolnikov a costituirsi e ad assisterlo nel cammino verso la redenzione, seguendolo in Siberia, dove — dopo la condanna — egli verrà deportato.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 18-VIII-1935)

E' un film molto lungo di cupe tinte, monocorde e angosciato. Ma il pubblico è rimasto avvinto da principio alla fine al dramma. (...) Pur essendo prevalentemente dialogato e recitato, il film è fatto in maniera ammirevole ed è interpretato da tutti gli attori con una potenza, una sobrietà, una omogenità di tono perfetto. Harry Baur, Madeleine Ozeray e soprattutto Pierre Blanchar, erano i protagonisti. Specialmente Pierre Blanchar, che aveva sulle

spalle il tremendo personaggio di Raskolnikov, ha mostrato doti di attore fortissimo.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 18-VIII-1935)

In Francia, dove il film è stato confezionato da Pierre Chenal, la critica è stata discorde. Crediamo, dopo aver visto il film, che quelli che ne hanno detto male non hanno tutti i torti. Materia difficilissima da trattarsi sullo schermo, siamo d'accordo, perchè il romanzo di Dostojewski non è altro, in fondo, che una tremenda spietata istruttoria, e le istruttorie sono tutte fatte di interrogatori e gli interrogatori sono fatti di domande e di risposte. Non si scappa. Ma al cinema tutto questo stanca perchè mancano le ragioni intime e sono affievoliti i moti dell'animo che accompagnano tutte quelle parole nel racconto russo; manca quel continuo cupo rimuginare che fa Dostojewski; manca insomma tutta la letteratura, tutti i lenocinii con cui quel letterato arrabbiato che era Dostojewski gonfiava fatti di cronaca, di maniera che qui nel film non rimane altro che il fatto di cronaca.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 18-VIII-1935)

(...) Questo suo (*di Chenal,* n. d. r.) *Delitto e castigo* ha (...) pregi innegabili. Inutile pretendere di ritrovarvi Dostojewski. In queste riduzioni cinematografiche l'opera letteraria che le ha suggerite serve unicamente da canovaccio esteriore, da « libretto »; e sarebbe forse più abile e opportuno dare a queste riduzioni un loro titolo autonomo, con scritto sotto, in piccino piccino, ma piccolo che quasi non si veda, « dall'opera tal dei tali ». Qui Raskolnikov è spinto al delitto unicamente dal bisogno di denaro; basta questo per dirvi il nuovo metro che vuol misurarlo. Ma non insistiamo. Una regia attentissima, sovente pensierosa, meditata; un lungo brano puramente cinematografico, quello del delitto, condotto con sicurezza ed efficacia; attori tutti accuratamente scelti; inquadrature talvolta potenti; e una stupenda fotografia dovuta al Mundviller e al Colas. A tutti questi pregi aggiunge ben poco il commento musicale dell'Honegger. Ma il più prezioso collaboratore dello Chenal è stato naturalmente il Blanchar. « Per interpretare questo personaggio » ha detto egli stesso « occorre anzitutto che una cosa sia comune all'attore e al personaggio: l'impossibilità di raggiungere se stesso, un'impossibilità che infrange ogni sogno; e riuscire quindi ad appena accennare alcune intenzioni d'umanità e di bellezza ». Abile modestia; che deve però cadere di fronte a questa maschera macerata e febbricitante, ossessionata ed ossessiva, cavata da una cupa e inconoscibile disperazione. E' certo questa, fino a oggi, la migliore prova del giovane e intelligente attore (...); e accanto a Blanchar s'impone Harry Baur (...) che qui ha rinunziato a ogni truccatura, con tali ottimi risultati che dovrebbero fargli per sempre bandire il crespo, la plastilina e la stoppa.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 18-VIII-1935)

Delitto e Castigo rappresenta un grande passo verso quella produzione artistico industriale basata su un forte motivo: qui il motivo è il romanzo di Dostojewski, che dopo aver dato lo spunto ad un film russo del 1912 e ad uno tedesco del '23 oggi viene ripreso anche da Sternberg in America.

Certo però l'edizione francese sta per serietà di realizzazione tra le migliori trasposizioni di celebri romanzi in film: e può in questo senso essere paragonata ai *Miserabili* di Bernard. Chenal possiede mano sicura, felice senso dell'inquadratura, del movimento di macchina; un ottimo pezzo di cinema è il delitto di Raskolnikov; l'ansia, il momento del delitto, l'affannosa ricerca del denaro, la trepidazione che segue, sono motivi resi nel mondo più evidente e conciso; si penserebbe a Pabst. Altrove Chenal indugia in dialoghi che talvolta appesantiscono l'azione pura. Ma basterebbe il pezzo accennato — e ce ne sono del resto altri — per giustificare il film e per farlo completamente accettare.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 25-VIII-1935)

Opera forte ad ogni modo, e in regola col suo successo risonante. Poteva la regia francese, per non dire europea o universale, scoprire due occhi che meglio di quelli di Pietro Blanchar specchiassero il delitto, e quindi il rimorso, e infine la liberazione nella confessione, del Raskolnikoff dostojewskiano ? Sarà più un effetto di pupille che di genio: ma, credetemi, è portentoso. Quando queste pupille si rovesciano mostrando il bianco della sclerotica, voi soffrite con l'assassino e pregate per lui, come la piccola Sonia così delicatamente espressa da Maddalena Ozeray. Già i rimorsi vengono tutti bene sullo schermo. (...) Blanchar che ha la faccia smorta e scaruffata di Napoleone giovane quale fu visto dal suo pittore sul ponte d'Arcole, è fra tutti impressionante: così che il confronto con lo stesso Harry Baur, la cui possanza va crescendo ogni volta, nello schermo come nella scena, non lo schiaccia: e terza nel quadro stupendo, come ho detto, è quell'Ozeray dal viso avoriato, che s'illumina come una lampada votiva, e ci fa muti al suo apparire, tanto ella è dolce e dolente, quasi la tenesse per mano l'angelo della sera, con un dito sulle labbra.

Germania

REGISTI

Eric Charell

DER KONGRESS TANZT

R.: Eric Charell - *s.*: Norbert Falk, Robert Liebmann - *scen.*: Robert Liebmann - *f.*: Carl Hoffmann - *m.*: Werner Richard Heymann - *scg.*: Walter Röhrig, Robert Herlth - *int.*: Lilian Harvey, Willy Fritsch, Conrad Veidt, Otto Wallburg, Carl Heinz Schroth, Lil Dagover, Alfred Abel, Paul Hörbiger, Eugen Rex, Alfred Gerasch - *p.*: U.F.A., 1931.

Presentato alla I Mostra (1932).

Durante il Congresso di Vienna, nel 1815, una graziosa guantaia, Christel, affascinata dalla romantica personalità dello Zar Alessandro I di Russia, getta un bouquet *di fiori nella sua carrozza, mentre egli sta passando per strada. Convinta trattarsi di una bomba gettata da un anarchico, la polizia interviene ed arresta Christel, che viene condannata ad essere frustata. Ma al momento buono interviene un bell'ufficiale, il quale ottiene che essa venga rilasciata. L'ufficiale non è altri che lo Zar, il quale — notata la avvenenza della giovane « attentatrice » — si era travestito per riuscire ad allacciare rapporti con lei. Infatti tra la guantaia ed il finto ufficialetto nasce un idillio, rese possibile dal fatto che lo Zar disponeva di un sosia, al quale affidava spesso le funzioni di rappresentanza — per lui tediose —, mentre egli si dava ad evasioni romantiche. (Tale* penchant *« dongiovannistico » dello Zar era favorito dal suo avversario politico, il Principe di Metternich, il quale — per poter meglio manovrare nell'interesse del suo Paese, l'Austria — usava disseminare di belle fanciulle il cammino dello Zar.) Frattanto Christel aveva riconosciuto l'identità del suo amante ed era stata da lui sistemata in una splendida residenza. Metternich si rallegrava della relazione, sperando che essa tenesse lontano Alessandro dalle discussioni politiche. Ma lo Zar, non volendo perdere di vista gli affari di Stato, impiega stavolta il sosia per sostituirlo presso Christel, con l'ordine, tuttavia, di mostrarsi contegnoso ed affetto da raffreddore. Sopraggiunge la notizia della fuga dall'Elba di Napoleone I. Il Congresso sospende i suoi lavori, tra il panico ed il fuggi fuggi generale. Così, con un ultimo bacio, finisce l'amore effimero di Christel e dello Zar.*

* * *

Anonimo (« *Gazzetta di Venezia* », 8-VIII-1932)

Affidare a Charell la realizzazione del *Congresso* di Pommer, su scenario di Falk e Liebmann, è stata un'idea felice, né si correva il pericolo di fare del teatro cinematografico. Anzi, per non incorrere in questo inconveniente, Charell ha usato gli espedienti esclusivamente cinematografici, così il carrello laterale. Qui ce n'è uno che dura circa cinque minuti, senza che la macchina da presa cessi di seguire lo svolgersi dell'azione; forse vi si può trovare dell'artifizio e chiedersi l'utilità di tale applicazione. Tuttavia questa scena costituisce una delle più brillanti e piacevoli trovate del film. Essa provoca nello spettatore un piacere nuovo; nè è da escludersi il vanto di Charell di fare la carrellata più lunga che sia mai stata eseguita in una pellicola. Spettacolo quindi combinato più che altro per divertire; il film ap-

partiene alla serie delle cine-operette che l'UFA ha lanciato in questi ultimi tempi e nelle quali si è particolarmente distinto lo Schwarz; è anzi la conclusione della serie e come tale non poteva essere che la più brillante tra tutte.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 12-VIII-1932)

(...) E' un'operetta talvolta lenta e massiccia o inutilmente fastosa, con finezze ed eleganze che, però, in breve piacevolmente conquistano; caramellata e ingiulebbata non ci rivela gran che di nuovo pur offrendoci la migliore interpretazione di Lilian Harvey.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 9-VIII-1932)

(...) Ieri sera abbiamo fatto un sogno roseo. Eravamo a Vienna, nel 1815, andavamo in giro in carrozze sontuose, coperti di decorazioni e vestiti di uniformi scintillanti, corteggiavamo una graziosa ragazzina, passavamo con lei piacevoli serate nelle osteriucce dei sobborghi, fra dorati bicchieri di grinzing e canzoni a tempo di valzer, folleggiavamo sui prati, con gaie compagnie di giovanotti e fanciulle che, a ogni piroetta, facevano palpitare le loro gonne di mussola bianca, assistevamo a parate, sentivamo musiche. C'erano, è vero, delle cose che non si capivano. C'era un Metternich, per esempio, che non assomigliava niente a quello che conosciamo: un Metternich un po' plebeo e niente affatto *dandy*, un Metternich che mangiava male ed era sempre spettinato. C'era anche un Napoleone che, con la sua presenza epica e i suoi gesti solenni, stonava un po' in quell'insieme leggero, fatto di toni scherzosi e chiari e un po' caricati. Però si sa che nei sogni ci sono spesso delle inverosimiglianze; quasi è necessario che ce ne siano, se no che sogni sarebbero ? Questo almeno nell'insieme era un sogno grazioso, e anche dopo svegliati, e ci si è fregati gli occhi, si ricorda quella Christabel birichina, quel gaio congresso che balla.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 21-VIII-1932)

E' una indiavolata commedia in costume immaginata con molta libertà storica e moltissima vivacità inventiva, situata nella Vienna del famoso Congresso. La principale parte femminile è sostenuta da Lilian Harvey, che vi prodiga tutte le sue possibilità di *charme*, di brio, di eleganza sottile e intensa. Ma Lil Dagover, nella sua parte più breve, è affascinante e indimenticabile, per nostro gusto la figura più interessante, insieme al Metternich di Veidt. Il film è montato con lusso spettacoloso, e una raffinatezza, un equilibrio, capaci di conquistare anche i nemici del film operetta.

REGISTI

Leni Riefenstahl (*)

DER TRIUMPH DES WILLENS

R.: Leni Riefenstahl - *scen.*: Leni Riefenstahl - *f.*: Sepp Allgeier - *mo.*: Leni Riefenstahl - *p.*: N.S.D.A.P., 1935.

(*) 1932 - DAS BLAUE LICHT (*documentario*).

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA DELL'ISTITUTO NAZIONALE LUCE PER IL MIGLIOR DOCUMENTARIO STRANIERO.

Documentario di lungo metraggio sul Congresso tenuto dal Partito Nazionalsocialista a Norimberga nel 1934.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 24-VIII-1935)

(...) Il più interminabile, colossale, ponderoso documentario d'attualità che sia mai stato girato, tecnicamente l'opera capitale della cinematografia tedesca di questi ultimi due anni. (...) Leni Riefenstahl è, oltrechè un'attrice, una grande regista, e lo ha provato qui in maniera definitiva. (...) Naturalmente, due ore di sfilate, di fanfare, di discorsi e di *heil!* sono un po' troppe per un pubblico i cui sentimenti non coincidono con quelli che hanno ispirato il lavoro.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 24-VIII-1935)

(...) Un film dedicato ad un momento memorabile della storia del nazismo. Come esempio di documentario Leni Riefenstahl ha fatto un modello nel suo genere. Giovandosi con intelligenza delle enormi masse fornitele dall'adunata di Norimberga del 1934 la regista ha saputo dare al *Trionfo della volontà* un soffio potente di vitalità: protagonista infatti ne è tutto un popolo; non vi sono attori singoli (...) ha ottenuto il premio di stato germanico per il miglior film spettacolare. E come spettacolo di masse è infatti superbo: momenti particolarmente felici alla grande parata con suggestivi effetti di bianco e nero presi dall'alto... Ottima è sempre la fotografia, ma per quanto interessante e ben fatto, un documentario che duri due ore stanca anche il pubblico più longanime. Perciò meglio sarebbe stato se a Venezia fossero stati tolti quei brani che come propaganda interna saranno ottimi, ma presentati ad una Mostra internazionale non interessano.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 24-VIII-1935)

(...) E' certo il più imponente saggio di *reportage* cinematografico che sia stato compiuto finora. (...) E' soltanto, questo, un immane arido documento, o rientro invece in quei film che pur legati alla cronaca di un'ora e d'un giorno giungono, per sintesi felici, per trapassi di montaggio, per contrapposizioni efficaci, a distendere un loro compiuto ed organico racconto? Mi pare che si debba rispondere di sì. Allo spettatore distratto o impaziente il film apparirà molto massiccio, e forse quello spettatore non avrà tutti i torti. Ma se si accetta quel ritmo lento e talvolta pesante come un carattere, se si considera quell'architettura imponente come un'ambizione celebrativa o di propaganda, se molti toni grigi e pesanti si considerano come elementi di sincerità espressiva, allora *Il Trionfo della volontà* appare un film che nulla concede al fortuito dell'appunto, ed ogni elemento coordina invece in una salda, massiccia unità. Il film rievoca i tre giorni di celebrazioni che il regime nazionalsocialista promosse l'anno scorso a Norimberga; ed i motivi più tipici della vecchia città s'alternano a visioni di adunate e di parate, d'allocuzioni e d'entusiasmi che sono fusi da un montaggio sempre vigile e intelligente. Leni Riefenstahl ha organizzato e diretto le riprese; il film, come

s'è detto, è di duemilacinquecento metri, ne furono girati sessantamila; la Riefenstahl aveva a sua disposizione un plotone di venti operatori; le riprese furono compiute da terra, dai tetti delle case, da alte torrette appositamente costruite; e sono assai numerose le inquadrature potenti.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 15-IX-1935)

(...) *Trionfo della volontà* in cui la Riefenstahl promossa da attrice a regista, e da bella donna a propagandista di fede politiche, riassume ed esalta lo schieramento nazista di Norimberga, grazie al concorso *kolossal* di ben 18 operatori: proiezione irta e grave, però ispirata e imponente. (...)

OLYMPIA
I parte: FEST DER VOELKER
II parte: FEST DER SCHOENHEIT

R.: Leni Riefenstahl - *assistenza alla regia*: Walter Ruttmann - *f.*: Hans Ertl, Walter Frentz, Guzzi Lantschner, Kurt Neubert, Hans Scheib, Willy Zielke e altri 39 operatori - *m.*: Herbert Windt, Walter Gronostay - *mo.*: Leni Riefenstahl - *p.*: Olympia Film Gesellschaft, 1936/38. (*Tre bobine del materiale girato dalla Riefenstahl per* Olympia *vennero presentate, come primizia, alla IV Mostra (1936)*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - COPPA MUSSOLINI, EX AEQUO (con *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini) PER IL MIGLIOR FILM.

Documentario in due parti, l'una e l'altra di lungo metraggio, sui Giuochi Olimpici di Berlino del 1936. La documentazione dei Giuochi veri e propri è preceduta da un prologo nel quale vien fatta in certo modo la storia delle Olimpiadi e dello sport. Ad esso segue una parte dedicata al viaggio della fiaccola olimpica da Atene a Berlino.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 27-VIII-1938)

(...) Dall'immane materiale girato Leni Riefenstahl che ha presieduto alla compilazione di questa vivacissima e spesso drammatica crestomazia sportiva è riuscita a contemperare le esigenze spettacolari e quelle tecniche della lotta, senza mai sacrificare allo spettacolo l'obbiettiva fedeltà dell'avvenimento e d'altronde senza mai degenerare in pedanteria di dettagli insignificanti. Ogni gara è colta nei suoi momenti più vivi e significativi e, starei per dire, nel suo intimo significato non solo agonistico ma anche estetico: ed è stato questo lavoro di scelta e di montaggio, questo uso intelligente spesso ispirato di alcune risorse tecniche, come il rallentamento dei movimenti, che hanno permesso alla Riefenstahl di rivelare la sua grande sapienza coordinatrice e in qualche punto addirittura creatrice. (...) Se una riserva c'è da fare, essa riguarda la musica un po' piatta e inaderente all'immagine, e le troppo frequenti parentesi di inni e premiazioni.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 27 e 31-VIII-1938)

Le gare rivivono sullo schermo come nessuno degli spettatori presenti poté certo vederle. Il cosidetto « montaggio » cinematografico ha qui una delle sue più vere vittorie. Scorci impensati, « angoli » sorprendenti s'alter-

nano alle curiose e infallibili occhiate che il teleobbiettivo lancia fra gli spettatori; intervengono, tratto tratto, i morbidi ritmi del rallentatore; in tutto questo non c'è nessuna civetteria, nessun virtuosismo. E' il documentario per il documentario, impegnato in ogni sua risorsa. (...) Da questo criterio sgorga il rigore dell'eccezionale documentario, e la sua eccezionale efficacia. Senza nulla romanzare, senza nulla drammatizzare, si hanno allora istanti fortemente drammatici. (...) Così il documentario dello sport diventa il poema cinematografico dello sport. (...)

Un film che resterà nella storia del cinema come una delle più pure espressioni che l'arte del documentario ci abbia offerto.

E. Ferdinando Palmieri (« *Il Lavoro* », *Genova*, 27-VIII-1938)

Il film è della Riefenstahl, una volta danzatrice, poi attrice, ora regista; sono stati girati 400.000 metri di pellicola e il documentario è di 6.000. E Leni Riefenstahl ha il merito di aver dato a questa cronaca visiva un ritmo drammatico e una vigorosa espressione artistica. Un film senza « stelle », ma una appassionante contesa. Ad onor del vero, gli interpreti ci sono: gli atleti, che hanno combattuto, energici e leali, le asperrime gare: gare filmate con limpido senso del racconto cinematografico. Molte gare ci appaiono attraverso il rallentatore; è così possibile cogliere i gesti degli atleti, i salti, i lanci, i passi. La solare fotografia dà a questi gesti uno spicco maggiore e la direzione della Riefenstahl, in sequenze solide e vibranti, esprime la drammaticità della scottante saettante contesa. Si pensi a quei 400.000 metri da limitare a 6.000 ed il montaggio dell'opera dovrà essere giudicato come un esempio classico memorabile. Un film tutto vivo di umanità e di bellezza; forte e sereno e governato da un'epica salda.

Filippo Sacchi (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 27 e 31-VIII-1938)

Olympia non è soltanto la registrazione fotografica e cronologica dei giochi olimpionici di Berlino, come si sono svolti durante sedici giorni. Anche a vederlo da questo punto di vista, anche come cronaca, come descrizione particolareggiata e fedele di un avvenimento dai mille diversi episodi, *Olympia* è un'opera unica. Gara per gara, tutto è registrato con rigida unità d'insieme e con una sorprendente ricchezza di dettagli. Non c'è bisogno di essere consumati nella tecnica atletica per capire che ogni dettaglio di queste gare è colto nella sua obbiettività sportiva e tutto quello che l'occhio più sagace e più esercitato poteva vedere in questi corpi in azione l'obbiettivo ce lo rende qui, ingigantito e approfondito, attraverso l'impeccabile nettezza di una fotografia meravigliosa e di analitici diagrammi del rallentamento. Fosse dunque soltanto come giornale del fatto, come archivio illustrato delle Olimpiadi, il film avrebbe valore cospicuo, oltre che storico non che didattico e tecnico. Ma esso è qualcosa di più. Dietro queste solenni competizioni periodiche, alle quali tutte le regioni della terra mandano il fiore dei loro atleti, c'è una grande idea: l'idea che gli uomini si migliorano soltanto con gli uomini, che solo affrontandosi in una coraggiosa emulazione i popoli, come del resto gli individui, mettono in comune la loro parte di progresso per il progresso di tutti. E di questa facoltà umana dello spirito agonistico, di questa fra-

ternità nella lotta, il film è pieno, sia quando mostra la partecipazione appassionata ed elettrizzante e pure cavalleresca del pubblico... sia quando ci mostra l'espressione degli atleti... Per questo spirito di distacco nella lotta, di generosità nella violenza, *Olympia* è veramente, come i suoi autori hanno voluto intitolarlo, il film della giovinezza del mondo.

Anche questa seconda parte è al superiore livello della prima: potenza architettonica di costruzione, messa a fuoco drammatica degli episodi, acrobatica virtuosità di ripresa. C'è una gara sopra tutte che riassume mirabilmente queste qualità, e che è l'ultima parola come aderenza obbiettiva al soggetto in movimento: la gara dei tuffi, specie nello stupendo finale, con quei corpi guizzanti nel cielo, sopra uno sfondo di nuvole ardite; esso pare un favoloso carosello di Icari. Belle anche le riprese delle prove ippiche. (...) Anche la parte che descrive le prove del decathlon è molto bella. (...) Il finale è sinfonico e grandioso senza essere sovraccarico. Con una grande semplicità lineare di immagini, attraverso sobrî simboli visivi, esso innalza lo spettatore a una specie di alta, quasi religiosa consapevolezza del grande avvenimento a cui ha assistito.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 27-VIII-1938)

Il tenace sforzo di volontà, il desiderio di vittoria hanno trovato nel film di Leni Riefenstahl la loro più alta espressione lirica. Tutto, in quest'opera, è armonia e equilibrio: tali doti, indispensabili agli atleti per giungere alla meta, dovevano presiedere necessariamente, al lavoro della regista tedesca, lavoro immane che, oltre all'intelligenza e alla sensibilità artistica, metteva a prova anche lo spirito organizzativo. (...) 43 operatori hanno lavorato per 16 giorni, con macchine da presa automatiche, a catapulta, a rivoltella, subacquee, aeree, sospese a paracadute o a palloni frenati, montate su carrelli girevoli o aerei; sono stati adoperati teleobiettivi e obiettivi 500 detti « la grande Berta »; tutto ciò per la ripresa delle gare.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Olympia costituisce (...) il prototipo del documentario, non soltanto in senso sportivo. Se delle Olimpiadi berlinesi del '36 il film vuole essere la cronaca, precisa in tutti i particolari, gara per gara, competizione per competizione, dando di ogni manifestazione le classifiche esatte, non si limita ad una documentazione arida senza legame alcuno tra una inquadratura e un'altra. Anche se la musica e meglio ancora il parlato dei diversi annunciatori servono a unire uno con l'altro gli episodi, v'è un racconto visivo: quel racconto, insomma, che è costato a Leni Riefenstahl due anni di lavoro di montaggio. Si tratta naturalmente di un montaggio sui generis. Non era possibile infatti trovare un rapporto di continuità tra inquadrature staccate: ciò che serve alla coesione del materiale è piuttosto il ritmo; quando addirittura di una gara non si segua a passo lo svolgimento (...) anche lo spettatore del film partecipa attivamente allo spettacolo, che assume, di conseguenza, il carattere di una vicenda. Si direbbe che il documentario cessa di essere tale, per raggiungere un significato di film a soggetto, protagonista un'idea: lo sport, o meglio l'emulazione sportiva (...) questa prima parte

introduttiva è assai più fredda e meno avvincente. La introduzione risente di tutto il gusto germanico d'oggi, e riflette l'ispirazione di una estetica pagana. Basterebbe poco perchè divenisse cinema decadente.

ALBERTO CONSIGLIO (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1938)

La seconda parte di *Olympia* di Leni Riefenstahl conferma quanto si era detto per la prima: quest'opera, se pure non riesce a classificarsi come « spettacolo », si raccomanda per la nobiltà della sua linea. Sebbene si tratti di una bella donna, di una grande attrice e di una non meno grande regista, bisogna concludere che *Olympia* è l'opera di un sommo grammatico, di un insigne filologo.

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 53, Roma,* 10-IX-1938)

(...) Leni Riefenstahl è riuscita a creare col montaggio delle numerose gare olimpioniche avvenute due anni fa, un interesse di emozione pari e forse superiore a quello di allora, e certo un interesse pari a quello di un film a soggetto i cui personaggi principali fossero degli atleti. Nell'ansia, nel respiro delle nuotatrici e dei saltatori con l'asta, dei corridori dei quarantadue chilometri della gara di Maratona, nella tensione del pubblico che assiste avvinto dalla emulazione sportiva, non c'è forse un vasto e più che affettuoso sentimento di umanità ? Stavo pensando nel vedere *Olympia* perchè in Italia nessuno ha mai pensato di fare ancora un « documentario » sul Giro d'Italia.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

Abbiamo visto il pubblico andare in visibilio davanti ad *Olympia.* Non ce lo saremo mai immaginato. Che un sesquipedale documentario sportivo su avvenimenti formidabili, sì, ma vecchi di due anni, potesse interessare a tal punto, avvincendo per due serate l'interesse del pubblico, era cosa fuori d'ogni immaginazione. Abbiamo domandato pareri a tutti i generi di spettatori e l'impressione è stata unanime. Un film avvincente, meraviglioso, estremamente interessante. (...) Certo che questa donna (*la Riefenstahl,* n. d. r.), con i suoi quattrocentomila metri di pellicola, con i suoi centottanta operatori e con i suoi due anni di lavoro ha creato un'opera di altissimo valore artistico e spettacolare.

JUGEND DER WELT

Supervisione: Leni Riefenstahl - *r.*: Hans Weidemann - *f.*: una trentina di operatori - *p.*: Reichspropaganda leitung der NSAPD Film, 1936. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - COPPA DELL'ISTITUTO NAZIONALE LUCE PER IL MIGLIOR DOCUMENTARIO.

Documentario sui Giuochi Olimpici invernali di Garmisch-Partenkirchen del 1936.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 30-VIII-1936)

(...) *Jugend der Welt* è il documentario delle Olimpiadi invernali di Garmisch. E' questo un documentario magnifico che ha fatto provare agli spet-

tatori brividi di orgasmo, attimi di sospensione davanti alle audacie dei campioni (...) La ripresa è ottima e il film è un modello del genere.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 30-VIII-1936)

(...) Il documentario che Leni Riefenstahl (...) ha girato alle Olimpiadi invernali di Garmisch. Per questi novecento metri del montaggio definitivo ne sono stati girati cinquantamila. (...) Il risultato è degno di tante fatiche. Quando vedrete le corse dei bob, le esibizioni della Henie, i salti in sci, resterete senza respiro; e un brivido di commozione vi prenderà nello scorgere l'arrivo dei vittoriosi alpini italiani. Momenti e soggetti sono rievocati da una cronaca nervosa che giunge sovente a interpretarli: con sottigliezze tecniche e piccole scoperte e tratti di colore e trovate narrative che a chi sappia qualcosa di cinema devono strappare un applauso convinto. Insomma, un documentario che è senz'altro da porre accanto al *Trionfo della volontà* (...)

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 30-VIII-1936)

Gioventù del mondo, realizzato con mezzi formidabili a cura della Direzione per la propaganda del Reich, è forse il più grande film sportivo finora girato e il pubblico gli fece accoglienze caldissime.

REGISTI

Leontine Sagan

MAEDCHEN IN UNIFORM

R.: Leontine Sagan - *supervisione*: Carl Frölich - *s.*: dal lavoro teatrale di Christa Winsloe « Gestern und Heute » - *sc.*: Christa Winsloe, F. D. Adam - *f.*: Reimar Kuntze, Franz Weihmayr - *m.*: Hansom Milde-Meissner - *scg.*: Fritz Maurischat, Friedrich Winkler - *int.* Hertha Thiele, Dorothea Wieck, Emilie Unda, Gertrud de Lalsky, Marte Hein, Lene Berdolt, Erika Mann, Elsa Ehser, Ilse Winter - *p.*: Deutsche Film-Gemeinschaft, 1931.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932) - PREMIATO NEL REFERENDUM FRA IL PUBBLICO QUALE FILM « DALLA MAGGIORE PERFEZIONE TECNICA ».

A Postdam durante l'epoca guglielmina. La giovane Manuela von Meinhardis, rimasta orfana, viene dalla zia affidata ad un collegio femminile per ragazze aristocratiche, dominato dalla mentalità « prussiana » della direttrice, la quale ha un culto rigido, fanatico ed inumano della disciplina di tipo militare. Solo una delle insegnanti ed istitutrici, la signorina von Bernburg, cerca di applicare metodi più umani. Manuela — ragazza timida e molto sensibile — si trova a disagio nell'atmosfera del collegio e si lega con un affetto quasi morboso alla signorina Von Bernburg, che le ha dimostrato simpatia e comprensione. Per festeggiare il compleanno della direttrice viene allestito uno spettacolo: si recita il « Don Carlos » di Schiller, e Manuela vi ha la parte del protagonista. Dopo la recita, nel corso di un banchetto, Manuela si ubriaca e confessa istericamente in pubblico il suo amore per la signorina Von Bernburg, e la sua gioia di saperlo ricambiato (essa ha fra l'altro dato una particolare interpretazione al dono di una sua sottoveste, fattole dall'insegnante). Manuela viene allora isolata dalle compagne, ed alla signorina Von Bernburg viene proibito di parlarle. La signorina disubbidisce, ma spiega alla ragazza il suo errore e la ammonisce di non rivolgerle più la parola. Manuela, disperata, si crede ormai abbandonata anche dall'unica persona che la proteggeva e sta per gettarsi nella tromba delle scale. Cercata affannosamente e scoperta in tempo dalle compagne, viene salvata. L'ombra della tragedia che ha sfiorato il collegio vale a far riflettere la direttrice sulle conseguenze dei suoi metodi di educazione.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia,* 17-VIII-1932)

Il film è impostato con arte finissima, condotto con un delicato, ma preciso spirito di analisi. Sono piccoli tocchi, fitti, che completano nell'assieme e nel dettaglio l'evidenza del quadro. Spirito di osservazione acuto, magistero di realizzazione sorprendente. Il montaggio sapiente, la bellezza plastica della fotografia, l'interpretazione di un affiatamento eccezionale, contribuiscono alla compiutezza di questo film che è uno dei successi stranieri più persuasivi.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 20-VIII-1932)

(...) Il film, interpretato esclusivamente da donne, rivela due ottime attrici, Emilia Unda e Dorothea Wieck; una prodigiosa adolescente, Hertha Thiele; e mostra in ogni minimo dettaglio una cura morbida, sottile e scrupolosa che è il maggior coefficiente per l'atmosfera in ogni quadro sapientemente raggiunta. (...) Tutto ciò (*la storia di Manuela, la protagonista,* n. d. r.) è il pretesto a rievocare la vita di un collegio femminile; altri ne avrebbe fatto lo sfondo a una Santarellina, o un mellifluo e roseo documentario; qui, invece, ogni episodio è correlato a tutti gli altri in una rigorosa unità di stile, in una atmosfera di inquietudini e di sottili, opache tristezze, tra maliziose occhiate femminili sullo spettacolo della vita che subito si ritraggono, e immensi candori e ingenuità di monelle. C'è della Colette e del Wedekind: un binomio non facile ad accordare, è qui invece stupendamente risolto. Le scene nei dormitori, nelle aule, in giardino, e i preparativi per la recita del « Don Carlos », e le mene di una vecchia insegnante, e il ballo tra le allieve, e le figure delle governanti, e la visita di una severa Altezza imperiale, e la collezione di fotografie d'attori che un'allieva possiede dietro la carta che fodera il suo armadio, e il bacio che la maestrina dà alle sue allieve ogni sera prima di coricarsi, e soprattutto l'angosciosa ricerca di Manuela scomparsa, quel grido che si ripercuote negli echi degli androni e delle camerate, e quel nome ripetuto di labbro in labbro, e lo sbigottito terrore di quelle giovinette dinnanzi al fantasma della morte presentita: pagine cinematografiche stupende, di vigore tanto più efficace in quanto calato in una impeccabile euritmia.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 19-VIII-1932)

(...) Così tra l'oppressione esterna e l'effervescenza interna avvengono quelle reazioni che sono il sale della vita dei psicoanalisti. Se *Fräulein* von Bernburg non fosse una istitutrice d'eccezione, anima celestiale rivestita di un involucro corporeo ineffabilmente soave, si finirebbe senza dubbio in qualche avvenimento che le censure dell'universo avrebbero condannato al limbo. Una *Fräulein* è il pilota mandato dalla musa del cinema per spingere in porto la pazza barca delle ragazze in uniforme e avvolgere il pubblico di un'aurea più raffinata e più accettabile anche se meno accessibile alla normale comprensione di chi va al cinema per non pensare. Si tratta, in complesso, di una squisita opera che segna una svolta importante del cinema, entrato così nel mondo fin'ora chiuso della vita psichica.

* * *

MANLIO MISEROCCHI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 28-VIII-1932)

La Germania è alla testa per realizzazione tecnica, cura del particolare, contenuto etico del soggetto, tutto sapientemente dosato dal regista come dimostrano *Il congresso si diverte* e *Ragazze in uniforme* ove agiscono solamente donne in un difficile clima di collegio, trattato con mani di vetro.

REGISTI

Hans Steinhoff (*)

ROBERT KOCH, DER BEKAEMPFER DES TODES

R.: Hans Steinhoff - *s.*: Paul Josef Cremers, Gerhard Menzel - *sc.*: Walter Wassermann, C. H. Diller - *collab. scientifico*: Hellmuth Unger - *f.*: Fritz Arno Wagner - *m.*: Wolfgang Zeller - *scg.*: Emil Hasler, Fritz Lück, Heinrich Wiedelmann - *int.*: Emil Jannings, Viktoria von Ballasko, Raimund Schelcher, Werner Krauss, Hildegard Grethe, Theodor Loos, Otto Graf, Peter Elsholtz, Hilde Körber - *p.*: Tobis, 1939.

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - UNA DELLE CINQUE COPPE DELLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA (prima nell'ordine di citazione).

Questa biografia dello scienziato Robert Koch ha inizio durante il suo soggiorno come medico condotto a Wollstein, cittadina in provincia di Posen. (In precedenza egli aveva portato a termine alcuni studi importanti e si era, in particolar modo, dedicato alle ricerche sul cancro.) Appassionatosi agli studi di Louis Pasteur, Koch cerca di isolare il bacillo della tubercolosi. I suoi studi vanno, ovviamente, a cozzare contro la superstizione popolare, e Koch deve, nel corso del suo estenuante lavoro, superare non pochi ostacoli. Nominato Consigliare di Sanità presso il Ministero dell'Igiene, Koch riprende le sue esperienze, ma l'atmosfera a Berlino è ancor più avversa, ché, questa volta, egli deve lottare contro l'invidia o l'animosità di colleghi. Il suo più autorevole e deciso (ma onesto) avversario è il professor Rudolf Virchow, massimo esponente della « vecchia scuola » ed uomo politico influente, il quale contesta la validità scientifica delle teorie di Koch. Ma quest'ultimo non si lascia disarmare dalle circostanze avverse e lotta con tutte le sue forze per portare a termine la sua opera. Finalmente, dopo aver superato ogni ostacolo, grazie alla sua eccezionale forza d'animo, Koch trionfa e riesce ad ottenere anche il leale riconoscimento di Virchow, il quale fa ammissione del proprio errore pure di fronte all'Imperatore.

* * *

GUIDO ARISTARCO (« *La voce di Mantova* », 10-VIII-1939)

Robert Koch ricorda molto da vicino un film su un altro grande che molto contribuì al bene dell'umanità. Vogliamo alludere al *Pasteur* di Dieterle, Ed è come quello un'opera umana e solida, con scene, e intiere sequenze bellissime (la morte dell'aiutante di Koch, il concilio finale dei due rivali, ecc.). Ma in alcuni punti è prolisso sicchè diventa pesante. Comunque, qualche taglio ben fatto potrà eliminare questa incrinatura. La regia è accurata. L'interpretazione coerente: Jannings e Krauss sono sempre due ottimi attori.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 10-VIII-1939)

In *Koch*, l'accento è sull'aspetto scientifico. (...) Per quasi una metà del film la macchina da presa è situata nel laboratorio rurale dell'umile medico condotto e poi in quello della capitale quando cominciano ad accorgersi di

(*) 1935 - DER ALTE UND DER JUNGE KOENIG.

lui; il film è dunque rigoroso, di un rigore che, nella fase finale delle esperienze, diventa addirittura documentario. Essere riuscito ad animare una materia così ferma e cinematograficamente ardua, è il maggior merito di Hans Steinhoff, il regista. E non solo ad animarla moralmente, ma anche emotivamente. Il contrasto fra Koch e il padreterno della vecchia e scettica scuola medica che è il motivo più riccamente e completamente sfruttato dal film ha, verso la fine, risonanze profonde e quasi simboliche, anche per l'annunciazione fatalmente cattedrattica attraverso la quale l'urto prende forma. Il rigore del racconto è rafforzato da quello della regia, chiara, rattenuta, classica, e dalla magnifica interpretazione di Emil Jannings e di Werner Krauss.

DINO FALCONI (« *Il Popolo d'Italia* », *Milano*, 9-VIII-1939)

(...) Le scene più belle sono quelle che animano tutto il secondo tempo. La scoperta del bacillo, il primo e il secondo incontro fra Koch e Virchow, la nitida ed appassionata scena dell'esposizione fatta da Koch delle sue teorie culminante nella dignitosa sconfitta di Virchow, che si confessa poi battuto anche di fronte all'Imperatore, sono realizzate con una sobria maestria e con una sicurezza di stile veramente encomiabili. La regia di Hans Steinhoff è piana ma ispirata sempre da un preciso gusto artistico. In quanto all'interpretazione (e non è un diminuire il valore dell'arte di Steinhoff il dire che essa è certamente la cosa più interessante di quest'opera) essa è di grande classe. Si sa già con quanta coscienza e con quanta potenza Jannings componga certi suoi tipi: la gravità e la bonomia che egli sa dare alla figura di Roberto Koch, aiutato da una truccatura ammirevole, non saranno facilmente dimenticate dal pubblico del cinema.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 9-VIII-1939)

Subito, a proposito di questo film, tornerà alla mente il ricordo del *Pasteur*, diretto dal Dieterle con Paul Muni. Ma è un ricordo superficiale, chè l'assunto e il tono dei due film sono diversissimi. Nel *Pasteur* la biografia dello scienziato era romanzata anche più di quanto occorresse. (...) Qui (...) ne è venuto un nobilissimo film, dove il dramma umano è sempre mantenuto in toni schivi e austeri, mentre le vittorie e le sconfitte della ricerca diventano le vere protagoniste. (...) Film condotto dallo Steinhoff con un'accuratezza rara, con un intelligentissimo dominio degli attori, e una scrupolosa ricerca d'atmosfera. Il regista (...) ha saputo egregiamente sfruttare le sue lontane esperienze teatrali (...) per giungere, in questo film, come non mai, a un sapiente impiego di toni non inconsueti alla ribalta, ma qui riplasmati secondo le esigenze di una recitazione effettivamente cinematografica. Due grandi interpreti l'hanno assecondato: Emil Jannings e Werner Krauss. Il primo è un Koch che crede in sè e nel suo lavoro esattamente come nelle sofferenze dell'umanità: di qui molti suoi primi piani dove una volontà tenace si vela come di mestizia, e a ogni sconforto vuole da sè allontanata qualsiasi tregua. Il secondo ha composto la difficile figura di Virchow con molta intelligenza. L'antagonista del Koch non è un nemico, o un amante dell'irrisione o della polemica; ma un uomo di scienza, che altro non vuole se non di poter essere nel vero; è quindi giusto, alla fine, che il vero trionfi,

qualunque possa esserne il nome; e tutto ciò, dal Krauss, è stato reso con gamme ritenute e sfumate, e con l'aiuto di una truccatura almeno sorprendente.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 12-VIII-1939)

Le ansiose interrogazioni del Koch, rivolte al microscopio, destano inevitabilmente il ricordo di *La vita del dottor Pasteur*, presentata alla IV Mostra veneziana; ma se l'ambiente, il contrasto delle immancabili incomprensioni e il trionfo finale presentano molte analogie, ben diverso è il concetto che ha guidato lo sviluppo della sceneggiatura e il conseguente risultato sull'animo dello spettatore. Non faremo raffronti; nondimeno, se nella vicenda tracciata da Sheridan Gibney e Pierre Collins furono innestati alcuni elementi atti a rendere più respirabile l'atmosfera nella quale il microscopio, si può dire, era il protagonista, in questa ideata da P. J. Cremers e G. Menzel ogni scorcio è reso più cupo dalla esibizione di elementi quasi macabri. Ammettiamo che ai fini storici le traversie di Koch siano più aderenti alla realtà; nondimeno, alla regia dello Steinhoff non è stata concessa la possibilità di rendere il lato umano del protagonista, nè di impiegare una più simpatica varietà di tavolozza. (...) Si è voluto innestare qualche pennellata di carattere politico; ma questa è contenuta in sobrietà d'espressioni e non nuoce, a somiglianza di quel paio di scorci durante la visita dell'ammalata immaginaria e dell'autopsia, che potevano venire omessi.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 9-VIII-1939)

(...) In questa lotta tra i due uomini, tra il Koch caldo, espressivo, cordiale di Jannings e il Virchow gelido, senile, impassibile di Werner Krauss, gli autori hanno trovato il conflitto centrale del film, e la parte più bella e più viva è appunto quella in cui i due scienziati si affrontano e Virchow, esaminati i risultati degli studi di Koch, deve confessarsi vinto. La scena dell'uscita di Virchow dal ballo di Corte, quella della spiegazione di Koch, nella tetra penombra della sala anatomica, popolata di cadaveri, toccano una dura e funerea eloquenza in cui aleggia davvero il mistero dei problemi supremi. Jannings e Werner Krauss si dividono tutti i meriti dell'interpretazione, con un margine per il personaggio secondario di Theodor Loos.

* * *

GASTONE TOSCHI (« *Il Bargello* », *Firenze*, 13-VIII-1939)

Emil Jannings dominava, ultimo dei grandi attori che pretendono quasi il « primo piano » tutto per loro, pacato e poderoso, massiccio nel suo tipo di professore come ormai lo conosciamo da dieci anni, specchio della sua immagine più cara, con quel gusto d'avere una mezza faccia ispida, le grosse lenti, i grandi occhi tardi nella sorpresa, le guancie cadenti; s'affacciava dallo sportello dell'inquadratura, a fissare angosciato, solo. E intorno non c'era amore, neanche un bacio d'amore, forse per timore del bacillo di Koch.

* * *

FRANCESCO PASINETTI (« *Bianco e Nero* », *settembre* 1939)

(...) Chi ama far paragoni può preferire per una ragione o per l'altra questo o quel film, rimanendo piuttosto convinto dalle intenzioni emotive

di *La vita del dottor Pasteur,* che dalla maggiore rigorosità scientifica di *Robert Koch,* o viceversa. Così pure qualcuno sarà attratto a considerare la interpretazione di Paul Muni in confronto con quella di Jannings; ma comunque dovrà riconoscere l'assoluta coerenza raggiunta da Emil Jannings. (...) Virchow è Werner Krauss; per quanto la caratterizzazione del personaggio possa parere in taluni punti (specie causa l'ambientazione scenica) esagerata, è da notare, anche in questo caso, la coerenza raggiunta, la sottigliezza di certe espressioni; in particolare riesce suggestivo il dialogo tra i due medici, quando Virchow riconosce il fondamento delle teorie di Koch. (...) Nel film *Robert Koch* si nota da parte del regista la nessuna tendenza a parere originale o a mostrare alcunchè di inconsueto, ma di attenersi quanto più possibile al copione che gli era stato fornito limitandosi ad esporre in forma quanto più possibile limpida, seria, pacata, la vicenda, confidando moltissimo negli attori che hanno, del resto, efficacemente collaborato alla riuscita del film.

REGISTI

Luis Trenker (*)

DER VERLORENE SOHN

R.: Luis Trenker - *scen.*: Luis Trenker, Arnold Ulitz, Reinhart Steinbicker - *f.*: Albert Benitz, Reimar Kuntze - *m.*: Giuseppe Becce - *scg.*: Fritz Maurischat - *int.*: Luis Trenker, Maria Andergast, Marian Marsh, Paul Henckels, Eduard Köck, Bertl Schultes, Melanie Horeschowsky, Franz W. Schröder-Schrom, Jimmie Fox - *p.*: Deutsche-Universal Film, 1934.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA DEL MINISTERO DELLA STAMPA E PROPAGANDA PER IL FILM STRANIERO ETICAMENTE PIU' SIGNIFICATIVO.

Anton, un montanaro bavarese, il quale si offre quale guida ai turisti, fa un giorno la conoscenza di un milionario americano e di sua figlia, e salva quest'ultima nel corso di una drammatica ascensione. I due lo invitano a trasferirsi a New York, dove troverà certamente lavoro. Anton, attratto da quella sorta di miraggio, si decide quindi a lasciare la sua terra ed emigra negli Stati Uniti. A New York, dopo molte fatiche, riesce a trovare la casa del milionario, ma viene a sapere che egli si trova in viaggio insieme con la figlia. Solo, ignaro della lingua e senza alcuno cui potersi rivelgere, Anton vaga per la metropoli estranea ed ostile, soffrendo la fame e la più nera miseria e giungendo fino all'umiliazione del furto d'un pezzo di pane. Anton riesce finalmente a trovare lavoro come inserviente in una sala di pugilato. Nel locale egli rincontra una sera il milionario con la figlia. Quest'ultima, che è sempre grata ad Anton per averle salvato la vita, si offre di sposarlo. Ma egli comprende che il suo mondo è un altro, cede alla nostalgia delle sue montagne e della sua casa e torna in Baviera, dove ritrova — ad attenderlo — la sua fidanzata d'un tempo.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 13-VIII-1935)

Un alito di profonda poesia dilata gli orizzonti de *Il figliuol prodigo.* Luis Trenker è un poeta: il poeta dell'uomo e della natura e con questo

(*) 1937 - CONDOTTIERI (Coppa della Direzione Generale per la Cinematografia per il film a soggetto che abbia meglio interpretato le bellezze naturali e artistiche; *realizzato in Italia*).

film egli ha certamente raggiunto l'apice della sua carriera artistica. (...) L'unico a cui ricorra spontaneo il paragone per la comprensione e il modo mirabile di rendere l'intima e suggestiva bellezza della natura è Flaherty dell'*Uomo di Aran,* ma in *Figliuol prodigo* Luis Trenker dà prova di una squisita sensibilità, di un delicato sentire, di una acuta introspezione che nello studio dell'uomo si manifesta poi con una delicatezza e insieme una potenza di tocco che aggiogano e avvincono. (...) Meravigliosa è la fotografia di una morbidezza, di una pastosità, veramente mirabili. Ottima l'interpretazione e lo studio dei caratteri da parte dello stesso Trenker nella veste del protagonista e di Maria Andergast nella parte della fidanzata.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 13-VIII-1935)

(...) *Il figliuol prodigo,* il cui più vero significato è tutto in una dissolvenza stupenda. Una schiera di irti picchi dolomitici a poco a poco svanisce per lasciare invece campeggiare, quasi con lo stesso profilo, una schiera di grattacieli di New York. (...) Tema di una umanità vasta e profonda, che è stato visto dal Trenker non tanto come un dramma compatto ed ineluttabile quanto come una serie di ampi episodi che non sempre si saldano con trapassi efficaci, e talvolta indulgono ad un folklore che viene prepotente in primo piano. Due sono le pagine davvero importanti del film. La prima è la visione di una schiera di spaccalegna al taglio di una foresta, in un ritmo festoso, corale, e la seconda, indimenticabile, è l'odissea del povero montanaro per le vie e gli angiporti di New York. Qui il Trenker si rivela un attore superbo. L'errare del disoccupato da Broadway a Manhattan, sempre col suo cappelluccio alpino, sempre con la sua giacca da vento, sotto le pareti dei grattacieli che gli appaiono picchi inaccessibili, nella ostilità della città febbrile, questo vagabondare dall'incertezza all'angoscia, alla fame, è narrato con un ritmo calmo, implacabile, in un amplissimo brano che non ha nessun bisogno dell'altoparlante, ed è semplicemente scandito da primi piani potenti, sempre più disperati, irrigiditi da un orgoglio che non vuol cedere; fin quando il tormento si fa insostenibile, ed è il furto, allora, di un pezzo di pane.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 13-VIII-1935)

Non è il prodotto di una grande editrice, non è il frutto di un complesso organizzativo, ma è un'opera genuina, nata dalla volontà di un individuo soltanto; in questo senso l'opera si pone senz'altro su un piano che non è quello della normalità dei film, pure concedendosi a tale normalità per lo sfruttamento commerciale del lavoro che ha dal lato industriale qualche punto in meno dei prodotti di una grande editrice che realizza i film a sistema, ma qualche punto in più dal lato artistico; un film come *Il figliuol prodigo* potrebbe anche essere sbagliato, ma essere sempre un film che giustifica il cinema come arte, mentre una produzione industriale non è mai artisticamente sbagliata, ma convenzionale. *Il figliuol prodigo* è una delle opere più semplici che abbia dato il cinema; per il fatto di essere stato concepito come film chiede di essere giudicato come tale; il giudizio non può essere che favorevole; nes-

suna sovrastruttura dialogica, nessuna macchinosità; il film è lineare e limpido come l'aria di montagna che l'ha generato.

* * *

ELIO ZORZI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 18-VIII-1935)

Notevole il *Figliuol prodigo* per la potenza del contrasto creato da Luis Trenker tra la poesia della natura nelle montagne e la spaventosa grandiosità di New York, che viene resa con una potenza della quale fin'ora nessun regista americano era stato capace.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1935)

(...) Successo del *Figliuol prodigo* di Luis Trenker, il più latino, cioè il più armonioso di tutti i film tedeschi dell'anno. Un film d'esterni in cui la natura dei luoghi si adegua, mutevole e complessa, all'indole dei personaggi, pochi ed elementari come i sentimenti interpretati. Qui, a differenza di molti film che tengono del documentario e del folcloristico e si dilungano in una serie di fotografie virtuose, la descrizione dello spettacolo naturale interviene solo e fino a quando sia necessaria per chiarire ed espandere gli stati d'animo degli interpreti. Se gli altipiani, i boschi, le nevi, le acque, le feste alpine, dicono la pace e la fede dei montanari; i grattacieli in cantiere, le vie anguste e sporche, tutti i lumi, piccoli e grandi, di New York (una New York spietata e ossessionante che ricorda Dos Passos) spiegano l'affanno e lo smarrimento spirituale con singolare efficacia. (...) Un film squisitamente politico — il film dell'urbanesimo e del ritorno alla terra — conseguito con parsimonia di mezzi, senza mattatori ed espedienti teatrali, attraente per noi fascisti che tesi da svolgere ne abbiamo molte e alte.

DER KAISER VON KALIFORNIEN

R.: Luis Trenker - *scen.*: Luis Trenker - *f.*: Albert Benitz, Heinz von Jaworsky - *m.*: Giuseppe Becce - *scg.*: Athos R. Natali - *int.*: Luis Trenker, Viktoria von Ballasko, Elise Aulinger, Melanie Horeschowsky, Bernhard Minetti, Paul Verhoeven, Marcella Albani, Walter Franck, Berta Drews, Alexander Galling - *p.*: Luis Trenker, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - COPPA MUSSOLINI PER IL MIGLIOR FILM STRANIERO.

Prima metà dell'Ottocento. Suter, un montanaro del Baden, che è stato costretto ad emigrare in Isvizzera, perché ricercato dalla polizia per aver stampati manifesti politici ritenuti sovversivi, decide di emigrare in America in cerca di fortuna. Egli è spinto da un miraggio avuto sul tetto della cattedrale, dove una figura sconosciuta gli ha fatto vedere tutte le meraviglie del mondo. Insieme con due compagni Suter lascia alle proprie spalle i centri abitati, diretto alla ricerca di nuove terre da lavorare. Dopo una marcia estenuante, i tre compagni vengono derubati da dei predoni. Essi vengono riforniti da una tribù di indiani, ma uno dopo l'altro i cavalli muoiono e gli uomini devono procedere a piedi, nel deserto, tormentati dal sole e dalla sete. Allo stremo delle forze, i tre sono raccolti da una carovana. I due compagni proseguono con essa; e Suter da solo riprende il cammino, di valle in valle, di cresta in cresta, alla ricerca delle fertili terre di cui ha sentito parlare. Finalmente gli si aprono dinanzi agli occhi le ubertose, vastissime distese della California. Egli riesce ad ottenere dal governo messicano — cui la California allora apparteneva — la concessione per lo sfruttamento di uno sterminato territorio. Con una fatica improba ed una fermezza pari all'entusiasmo Suter riesce poi a rendere produttive quelle

terre, trasformandole in un paradiso agricolo, dove trovano lavoro molte famiglie di coloni tedeschi. Suter diviene così l' « Imperatore della California », e a lui si deve la fondazione di San Francisco e di Sacramento. Le terre colonizzate vengono difese contro le razzie degli indiani. Finché un giorno una notizia si diffonde per il mondo: in California si è scoperto l'oro. Una follia si scatena, per la corsa all'oro si abbandonano campi e fattorie. Tutto è travolto dall'avidità dei cercatori sopraggiunti e dalle malefatte dei delinquenti che si sono uniti ad essi. In breve l'impero di Suter decade ed egli cerca inutilmente di salvare il frutto della sua immane fatica, recandosi a San Francisco per far valere i suoi diritti. Fiaccato da ribellioni e da lotte, spogliato di tutti i suoi beni, orbato dei suoi due figli, uccisi da alcuni cercatori ai quali i giovani si erano uniti, Suter — ormai vecchio — muore, dopo che lo sconosciuto, il quale all'inizio lo aveva lusingato con la fata morgana della ricchezza, gli ha dimostrato, sulla scalinata del Campidoglio di Washington, che la sua fatica non è stata inutile.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 30-VIII-1936)

Tra le cose più belle del film è (...) la traversata del deserto resa con un realismo allucinante così come la trasformazione delle lande aride e incolte della California in un territorio rigoglioso di messi e di piantagioni e infine la corsa famosa alla ricerca dell'oro che tutto travolge e rovina. Luis Trenker rimane anche questa volta per eccellenza il cantore e il poeta della natura in tutte le sue espressioni, e degli spazi immensi siano terra, mare o cielo. Davanti ad essi la sua anima si allarga e il ritmo assume l'andatura solenne, quasi di un canto grave e profondo percorso da un senso di religiosa poesia. Il film poi è omogeneo, senza pesantezze, ritmato con largo respiro, sottolineato da un commento musicale perfettamente aderente al tema.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 30-VIII-1936)

Tutta la prima parte del film ha una sua pura, autentica bellezza. (...) Qui si ha un Trenker che sa fare del cinema come pochissimi, in un ampio ritmo che mira all'essenziale e ha bisogno del respiro dei monti e dei mari per cingerne il suo eroe. Sequenze molto efficaci, rotte da episodi segnati come da un bulino. (...) Parecchi istanti di questa prima parte ricordano un Eisenstein senza civetterie stilistiche. (...) Forse il Trenker ha bisogno, come tutti i veri artisti, di sentire direttamente la materia da plasmare, intuendola d'istante in istante: quando deve affrontare la scena « da fare », che ha compiti cronistici, logici, esteriori, si sente in lui una stanchezza che qui vuole dissimularsi con una rude abilità. (...)

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 30-VIII-1936)

Ancora una volta dunque Trenker, rinunciando agli effetti normali, cui avrebbe potuto dare origine il tema della pellicola, si è fidato di se stesso e su se stesso ha poggiato per raggiungere i migliori risultati: ricorderemo in particolare per la contenuta drammaticità la scena in cui, durante il viaggio attraverso l'America, cade il cavallo per la stanchezza ed egli è indeciso se uccidere la bestia o lasciarla soffrire abbandonata; i due o tre primi piani con lo sguardo rivolto ora verso l'animale ora verso i compagni sono di un magnifico interprete. La fotografia è splendente nelle visioni panoramiche e di sfondo che sono la parte migliore del film.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 30-VIII-1936)

L'Imperatore della California è un film che prova la verità tante volte affermata, che gli estranei vedono le cose nostre meglio di noi, beninteso quando hanno la sensibilità e l'intelligenza di farlo! Mai in nessun film americano abbiamo ritrovato tanto l'America come in questo. In cinque mesi di peregrinazioni laggiù, Trenker è riuscito veramente a rapire tutto il volto del continente e a ricostruircelo davanti agli occhi in una serie di quadri robusti ed essenziali che ci danno in sunto l'impressione evidente, lineare, quasi direi geografica, di quel mondo gigantesco e lontano come un pianeta. Questa evidenza è il frutto di una scrupolosa scelta dei paesaggi, di uno studio attento e intelligente del terreno, e anche naturalmente di un intuito profondo del colore e dell'ambiente. Quante volte Hollywood non ci ha descritto l'West? Quante volte non ci ha rappresentati drammi che avevano per cornice le grandi regioni desertiche dell'interno o le terre promesse della California d'oro? Eppure mai rifaremo il cammino dei pionieri come lo facemmo stasera seguendo la terribile marcia di Suter e dei suoi compagni. (...) Questa figura avventurosa e bellissima è stata trasportata sullo schermo con una interpretazione ammirevole anche se, in certi punti, più esteriori che interiori. Quanto al regista Trenker, la lunga distribuzione dell'azione nel tempo lo ha costretto a scaglionare la sua materia in blocchi episodici e staccati, più che in una azione rigorosa e stringente: però taluni di questi episodi sono, separatamente, tra le più belle ed emozionanti pagine che il cinematografo di questi anni abbia scritto. Specialmente il grande episodio della marcia nel deserto, della sete, della scalata alla montagna, della scoperta della nuova terra è portato con un crescendo di fatica, di accasciamento, di volontà, di esaltazione veramente sinfonico ed eroico. L'ultima parte è qua e là di una melodrammaticità un po' forzata.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 30-VIII-1936)

(...) un finale un poco aggiustato con il vecchio Suter che muore contento dopo che gli è stato detto che i suoi sforzi non sono stati vani. Trenker ha ormai mostrato ripetutamente di possedere un raro talento evocativo, una potenza espressiva fortissima e un senso squisito della bellezza pittorica. Queste qualità si affermano come i suoi difetti che sono di prolissità, di squilibrio e, per momenti, di ingenuità di eloquio.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 6-IX-1936)

(...) Sì badi: *L'imperatore della California* non è senza pecche. La traversata della Valle della Luna è troppo lunga: il nodo del dramma non è lì; non nella sete del deserto, ma in quella dell'oro: e allora l'indugio non si capisce; viceversa, la morte dei figli è troppo atroce episodio, per essere trattato scorrivamente. Ed anche ardisco osservare a Trenker che avrei preferito il suo « sconosciuto » (...) senza abito e senza volto. Ma questi sono difetti, appunto, d'energia urgente, di piena valetudine. Varrebbe la pena di apprendere anche quelli, da un siffatto maestro, quando fossero inseparabili dalle qualità. (...)

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

Con *L'imperatore* Trenker allarga i confini del suo mondo e conduce non un uomo solo, ma migliaia di uomini a vivere la vita complessa, serena o drammatica, dei pionieri californiani. Se il *Figliuol prodigo* è un « a solo » suggestivo, l'*Imperatore* è un canto corale, ricco degli accenti della passione, della conquista, della gioia e del dolore umani. (...) L'*Imperatore* scorre chiaro e potente; i punti morti, i luoghi comuni (si veda la scena del miraggio) sono superati con stile personale; le scene forti (la morte dei figli) sono interpretate con una sobrietà ed un vigore singolari, e la maggior parte del film (la terra senza oro, per intenderci) ha un ritmo superbo e spira una sanità che incanta. Sul finire, l'*Imperatore,* punteggiato dalle rivoltellate e illuminato dai bagliori dell'incendio, interessa assai meno, benchè sia sostenuto da un tono che vale a nobilitarlo e differenziarlo dai « western », coi quali lo spettatore potrebbe equivocare.

REGISTI

Gustav Ucicky

FLUECHTLINGE

R.: Gustav Ucicky - *scen.*: Gerhard Menzel - *f.*: Fritz Arno Wagner - *m.*: Herbert Windt, Ernst Erich Buder - *scg.*: Robert Herlth, Walter Röhrig - *int.*: Käthe von Nagy, Hans Albers, Eugen Klöpfer, Ida Wüst, Franziska Kinz, Veit Harlan, Hans Adalbert Schlettow, Andrews Engelman, Marie Koppenhöfer, Carsta Löck - *p.*: U.F.A., 1933.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934).

Nel 1928, durante la guerra civile cinese, in un paese della Manciuria un gruppo di europei, nella maggioranza tedeschi, cerca scampo di fronte alla violenza ed alla brutalità di bande armate. Molte difficoltà si frappongono al loro esodo; da ultimo, quella di riuscire a far proseguire fino alla frontiera (che rappresenta la salvezza) il treno sui cui essi sono riuniti. Al comando del gruppo di profughi, spossati dalla fatica e spauriti, si pone un uomo — un tedesco esule volontario dalla sua Patria —, il quale con la sua fermezza riesce prima a riorganizzare il gruppo e poi a far sì che il binario interrotto venga riattivato e che il treno possa così proseguire. Alla vicenda corale di questa umanità dispersa e dolorante fa riscontro una vicenda sentimentale, che lega l'improvvisato capo con una ragazza la quale fa anch'essa parte del gruppo di profughi.

* * *

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 4-VIII-1934)

Hans Albers è un colosso: la sua recitazione tagliente, tutto forza, raggiunge momenti di grande efficacia. Käthe von Nagy è riuscita a comporsi una maschera stupenda dove il dolore e la trepida gioia hanno un dolce fascino. Non fa certo rimpiangere le figurine di principesse capricciose e annoiate che parevano la sua specialità. Scene ritratte con grande vigore, con ricchezza di mezzi, ricostruzione esatta dei luoghi. Ma non è dal movimento di massa, dalle grandi composizioni d'assieme, che viene il meglio. Sono le indovinate inquadrature, il piccolo soggetto con energica sicurezza di taglio, che riescono a comunicare un intenso riflesso della tragedia. Lentamente si disegnano i personaggi di primo piano, il dramma si raccoglie, prende unità.

G. B. (« *Gazzetta di Venezia* », 4-VIII-1934)

Film questo scevro da qualsiasi psicologia introspettiva, tutto orientato com'è verso una aspirazione ideale per una comune impresa di liberazione. I sentimenti divengono primordiali, violenti o fraterni che siano, e sono soprattutto vitali, realizzati con un realismo marcato e accentuato sino al parossismo. Ucicky ha un impiego meraviglioso del sonoro e di una immediatezza espressiva contrappuntistica che sostiene da sola l'incubo teso della vicenda. Lo stridere vuoto e lugubre della fontana secca, il lamento notturno della ferrovia, l'ansito della locomotiva in pressione comparato con il respiro affannoso dell'infermo, lo strepitio della fucileria nella notte sotto i vagoni fermi e abbandonati, hanno aggiunto all'inquadratura perfetta una controllata drammaticità fonica.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 4-VIII-1934)

La realizzazione della tragica atmosfera arroventata di odio, di lotte, di disperazione, di sangue, è stata efficacissima. Magnifica la ripresa di masse e gli episodi di battaglie, l'assalto alla stazione, l'occupazione del treno, la disperata preparazione, poi la fuga. (...) Magnifico nella parte di Arneth è Hans Albers dalla maschera maschia e ridente. Käthe von Nagy, fuori del solito ruolo di ragazza allegra e sbarazzina, ha sostenuto la parte dolorosa e drammatica di Cristina con arte sobria e freschezza d'espressione.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 7-VIII-1934)

(...) La retorica quasi non esiste più in *Fuggiaschi*: l'Estremo Oriente dei teatri di posa scompare, si perde nella convenzione, diventa un pallido ricordo dinnanzi a questi quadri che ci presentano una Manciuria tormentata dall'incessante guerriglia. (...) E il problema della fuga e della salvezza diventa a ogni quadro più assillante, si fa tremendo, dà al film un suo tono, una sua fisionomia, un po' massiccia, ma potente. Bel saggio di un giovane che ormai potrà dare molto al cinema europeo e che, fra l'altro, oltre alla composizione rude e sapiente di ogni inquadratura, a un montaggio un po' lento ma sicuro, ha saputo, in quella Babele orientale, conservare a ogni personaggio il suo idioma. (...) Ciò contribuisce a dare al film, certe volte, un tono quasi di documentario, aiuta a renderlo quel che vuol essere, una ampia pagina di vita sofferta, che qua e là risente dell'influenza del più recente cinema russo.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 4-VIII-1934)

La prima parte (...) è senza dubbio un potente affresco di devastazione e di masse. (...) Fu molto ammirata Käthe von Nagy, che dà qui intera prova dei suoi mezzi drammatici. Molto ammirata anche la registrazione. Specie le prospettive delle voci e dei rumori (per esempio le mitragliatrici nella lontananza) sono delle vere meraviglie tecniche, che l'apparecchio riproduttore rese a dovere.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Il gusto teutonico del *kolossal* rinasce in *Fuggiaschi,* dove il mitissimo Ucicky s'è trovato a dover inscenare le carneficine di Harbin, nella Man-

ciuria dilaniata. Se la cava a meraviglia in questo ruolo; gli errori della repressione, della fame e della sete hanno in lui un regista di polso fermo, così come era stato di mano leggera e poetica nell'*Immortale vagabondo*. Ma non s'intende, in definitiva, a che miri codesta sua macchina rimbombante e frenetica: se non ad una satira della Società delle Nazioni. Anche qui il meglio è da ricercarsi nelle notazioni naturali: la stazione ferroviaria all'alba, il cavallo esausto presso la pozza d'acqua putrida.

REGISTI (Cort.)

Oskar Fischinger (*)

STUDIE 8

R.: Oskar Fischinger - *m.*: dallo scherzo sinfonico « L'Apprenti sorcier » di Paul Dukas - *p.*: Oskar Fischinger, 1931. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934).

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 2-VIII-1934)

Una partitura d'orchestra come potrebbe essere riprodotta in forma visiva oltre che sonora. Oscar Fischinger vi è riuscito in modo magnifico. Il film ha deliziato per i brevi minuti della sua durata con la euritmia dei segni che sullo schermo schizzano, saltano e volteggiano in perfetto accordo con i ritmi sonori corrispondenti.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 7-VIII-1934)

Oskar Fischinger ha poi destato non poche discussioni, che hanno il merito di giungere con molto ritardo. *Studio N.* 8, il filmetto del Fischinger, vuol essere la traduzione visiva di alcuni temi dell'« Apprenti sorcier » di Dukas, con semplici elementi in bianco e nero che sullo schermo si susseguono a seconda degli sviluppi del tema musicale. Ma questi non sono tentativi nuovi nè fecondi, sono i relitti, sia pure intelligenti e accurati, di quell'avanguardia cinematografica che visse tra il '24 e il '27, con il Delluc, il Ruttmann, il Richter, l'Epstein, il Deslaw, il Man Ray; e per la specifica tendenza del Fischinger, basterà ricordare una frase del Vuillermoz: « C'est du phonographe illustré ».

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 12-VIII-1934)

(...) Il tedesco Fischinger si propone di trascrivere in tante mobili grafie un pezzo sinfonico di Dukas. Dico subito che, per quanto in sospetto di conservatorismo, quest'altra rivoluzione alemanna non può sin'ora avermi tra i suoi seguaci. Francamente, in quella specie di quadro batteriologico animato... i ritmi ben chiari e quadrati dell'« Apprenti sorcier » non riesco a sentirli, neppure forzando l'immaginazione fino allo spasimo.

(*) 1934 - STUDIE 7 - (*cortometraggio*).
STUDIE 9 - (*cortometraggio*).
1935 - KOMPOSITION IN BLAU - (*cortometraggio*).

REGISTI (Cort.)

Lotte Reiniger (*)

CARMEN

R. e animazione: Lotte Reiniger - *m.*: temi dalla « Carmen » di Georges Bizet, deformati parodisticamente - *p.*: Lotte Reniger, 1933. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934).

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 4-VIII-1934)

(...) Uno *short* che avrebbe voluto offrire una formula nuova nel campo dei cartoni animati, tutto formato da silhouettes nere su fondo bianco. Anche questo (...) è dovuto alla specialista nel genere Lotte Reiniger, intitolato *Carmen*. Esso aveva qualche buffo spunto satirico ma non ha convinto nessuno specie dopo la perfezione d'arte raggiunta dai cartoni diciamo così normali e di cui l'ultimo esempio è stato la meravigliosa proiezione di Walt Disney (...) *Coniglietti buffi*.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 4-VIII-1934)

(...) Una graziosa *Carmen* parodisticamente riassunta in « silhouette ».

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 12-VIII-1934)

(...) Si poteva essere più cortesi con le silhouettes di Lotte Reiniger — per quanto quelle prodotte, una parodia della *Carmen*, non fossero tra le sue più felici — tenendo conto che la Reiniger è stata una precorritrice dei Fleischer e dei Disney; che il suo tipo d'arte, tutto affidato alle forbici, è di scarse e difficili risorse; e che la buona Lotte lavora sola e senza mezzi nel piccolo regno d'ombre di cui è la fata animatrice.

(*) 1935 - DAS GERAUBTE HERZ (*cortometraggio*).

REGISTI (Doc.)

Martin Rikli (**)

ROENTGENSTRAHLEN

R.: Martin Rikli - *p.*: U.F.A., 1936. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DELL'I.C.E. PER IL MIGLIOR FILM SCIENTIFICO (assegnata all'U.F.A. per l'insieme dei suoi film scientifici con speciale menzione per questo film).

(**) 1938 - KALT-KAELTER-AM KAELTESTEN (*documentario*).
- FLIEGER-FUNKER-KANONIERE (*documentario*).
1939 - SINFONIE DER WOLKEN (*documentario*).
- WISSENSCHAFT WEIST NEUE WEGE (*documentario*).
- FLIEGER ZUR SEE (*realizzato in Svizzera - documentario*).

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 29-VIII-1937)

(...) Il più bel film scientifico che il cinema mai abbia fino ad oggi prodotto, in alcuni istanti più avvincente d'un romanzo, in altri più allucinante d'un perverso poema. (...) Questi tecnici si sono proposti di accoppiare il cinema alla radioscopia; e vi sono splendidamente riusciti. (...) Raramente, con qualsiasi altro mezzo espressivo, s'era data all'uomo una così netta sensazione della sua fragilità infinita.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

L'impressione prodotta da questo film sul pubblico dei profani (il pubblico dei tecnici si interesserà particolarmente alla eccellente qualità della ripresa ai raggi Roentgen, realizzate per la prima volta con metodi nuovi) è di carattere puramente emozionale; investe la sensibilità più ancora che l'intelligenza. Vedere sullo schermo uno scheletro che si pettina o che, con macabra vanità, si mette il rossetto sulle labbra dà indubbiamente un brivido profondo. E' dell'« ecclesiaste » in cinematografia. Nessun film riuscirà mai a dire come questo che tutto è vanità. (...) Il film ha veramente un carattere spettacolare originalissimo. E non è chi non veda l'interesse scientifico che l'innovazione può presentare. (...)

REGISTI (Doc.) Walter Ruttmann (*)

MANNESMANN

R.: Walter Ruttmann - *scen.*: Walter Ruttmann - *p.*: U.F.A., 1937. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA PER IL MIGLIOR FILM DOCUMENTARIO.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 23-VIII-1937)

Con *Mannesmann* Ruttmann ha realizzato il suo capolavoro che riesce una sintesi meravigliosa dell'attività delle acciaierie Mannesmann ed una sorprendente esaltazione della macchina nel suo dinamismo meccanico. *Mannesmann* è un documentario in due parti. Nella prima viene illustrato sinteticamente il complesso lavoro della acciaieria nelle diverse categorie, mentre nella seconda vengono rapidamente passate in rassegna le varie applicazioni e gli usi dell'acciaio.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1937)

(...) Mezz'ora di proiezione, intitolata *Mannesmann*, che per chi sa apprezzare queste cose è stata un raffinato piacere, tanto più se si pensa all'origine del film. Origine nettamente pubblicitaria, scandalizzatevi pure. Un grande organismo siderurgico tedesco ha affidato al Ruttmann la composi-

(*) 1936 - METALL DES HIMMELS (Una delle medaglie di segnalazione - *documentario*).

zione di un suo lussuoso catalogo cinematografico. Gli scopi pubblicitari sono intelligentemente raggiunti perchè la potenza, la molteplicità di quell'organismo appaiono sullo schermo con un'efficacia rara... Una sinfonia in bianco e nero dedicata alle più diverse lavorazioni del metallo, e intessuta su temi tutti espositivi, quasi didattici; e che talvolta diventa un solenne canto, quello che sgorga dalla santità del lavoro umano.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 4-IX-1937)

E' il più elefantiaco documentario — 42 minuti di proiezione — pubblicitario fino ad oggi veduto e che, appunto perciò, non doveva essere ammesso alla Mostra in conformità al regolamento e all'esclusione di altri similari lavori francesi. Ciò premesso, se in un primo tempo il regista di *Acciaio* con ottime inquadrature ci mostra gli alti forni della ditta della quale il metraggio porta il nome e tutte le varie operazioni per la tempera degli acciai, in così robusta misura da rendere le verghe incandescenti quasi vibranti di vita, in seguito, nella esposizione dei vari prodotti delle officine, diviene pesante, insistente, inutile.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Con *Mannesmànn,* un film realizzato con mezzi finanziari e tecnici addirittura colossali (costo del film: circa 1.000.000 di lire), siamo nel campo in cui Ruttmann può dare il meglio di se stesso. Più ancora di quanto abbia dato, forse. Il film è infatti un'opera di alta lirica meccanica. Tanto lirica che talvolta la materia bruta si fa quasi forma astratta. (...) E questo è il solo difetto del film: che sembra qualche volta compiacersi troppo della forma della materia che impiega, dimenticando la sostanza oggettiva che anima la materia stessa. Si tratta, però, di un'opera di carattere e valore eccezionale per la magnifica adeguazione dei suoi ritmi alla linea di documentazione, per certe sequenze in cui la stretta oggettività delle cose assume valore pienamente significativo e in cui Ruttmann è riuscito a trarre dalla materia non soltanto gli aspetti significativi ma addirittura una rivelazione vera e propria di contenuti interiori.

LUIGI CHIARINI (« *Cinema* » *n. 28, Roma,* 25-VIII-1937)

E' una composizione mirabile dell'industria pesante della meccanica. Armonia di taglio e di montaggio, descrizione piana e penetrante fan di questo documentario un modello del genere.

G V. SAMPIERI (« *Cinema* » *n. 32, Roma,* 25-X-1937)

Il film non mostra solamente le fasi attraverso le quali il metallo viene lavorato, non si limita a farci conoscere il processo della sua trasformazione in lastre e in lingotti, ma assurge ai vertici della sinfonia, componendo una vera e propria cantica del lavoro, dell'operaio tedesco. Potente ed eroico, ha tra i suoi pregi maggiori una partitura musicale superba.

ATTORI

Emil Jannings (*)

ROBERT KOCH, DER BEKAEMPFER DES TODES (vedi Hans Steinhoff)

DER HERRSCHER

R.: Veit Harlan - *s.*: dal lavoro teatrale di Gerhart Hauptmann « Vor Sonnenuntergang » - *sc.*: Thea von Harbou, Curt J. Braun - *f.*: Günther Anders, Werner Brandes - *m.*: Wolfgang Zeller - *scg.*: Robert Herlth - *int.*: Emil Jannings, Paul Wagner, Harald Paulsen, Maria Koppenhöfer, Hilde Körber, Käthe Haack, Herbert Hübner, Marianne Hoppe, Helene Fehdmer, Walter Werner - *p.*: Tobis-Magna, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE (Emil Jannings).

Un grande industriale, Mathias Clausen, da quando è rimasto vedovo si è dedicato esclusivamente alle sue gigantesche officine. Egli è un uomo molto stimato ed importante; ma cosciente di essere solo e del fatto che nessuno della sua famiglia potrà succedergli senza causare la rovina dell'industria che egli ha creato quasi dal nulla. Un giorno, dopo una burrascosa seduta del consiglio d'amministrazione della sua società, Clausen scorge Inken, la sua nuova segretaria. Lentamente egli si innamora della giovane, convinto che solo grazie a lei (che nulla gli chiede) potrà avere una nuova esistenza. Decide quindi di sposarla, ma i suoi figli, avidi, egoisti e tanto sciocchi da sembrare feroci, tentano con ogni mezzo di impedire il matrimonio. Essi arrivano al punto di chiedere al Tribunale di interdire il loro padre. La rivelazione della bassezza dei suoi figli abbatte profondamente il protagonista, il quale tuttavia — essendo persuaso che più della sua vita abbia importanza la sua opera — riprende la direzione delle officine e detta ad Inken — tornata ad essere la piccola dattilografa — le proprie volontà: alla sua morte tutto il suo patrimonio dovrà passare allo Stato. Così la sua opera potrà sopravvivergli.

* * *

EMILIO CERETTI (« *L'Ambrosiano* », *Milano*, 21-VIII-1937)

(...) Il film intende effettuare l'esaltazione del lavoro umano e convince per l'alto, costruttivo valore della sua concezione. Tutta la scena finale della visita alle officine e del quasi honeggeriano « concerto delle macchine » è di una forza e suggestione grandissime. Efficacissima anche la scena in cui l'avvocato presenta a Mathias la richiesta di interdizione sottoscritta dalla famiglia. Così come la scena del padre che schiaffeggia uno dei suoi figli avrebbe potuto, con un più vigilato controllo nella recitazione di Jannings e un poco più di misura (forzate, ad esempio, le stilettate che il protagonista inferisce al ritratto della consorte defunta), assurgere ad effetti di una più consistente drammaticità. Non convincente, invece, e ispirato ad un simbolismo di maniera, l'intermezzo funereo del collasso, quando Clausen ci è presentato su una specie di letto di morte (letto da cui avrebbe dovuto ben presto risorgere) con inquadrature ed accompagnamento orchestrale normalmente riservati ai morenti. Emil Jannings, nel ruolo del « dominatore », dà un'interpretazione quasi sempre efficace e improntata a una robusta virilità.

(*) 1935 - DER ZERBROCHENE KRUG di Erich Engel (*realizzato in Austria*).
- DER ALTE UND DER JUNGE KOENIG di Hans Steinhoff.
1936 - TRAUMULUS di Carl Froelich.

RINALDO DAL FABBRO (« *Gazzetta di Venezia* », 21-VIII-1937)

Der Herrscher può venire inteso come la esaltazione e la magnificazione dello stato quale conglomerato di cittadini; ma oltrepassando i limiti sociali appoggiati da dogmi inconfutabili, conduce alla negazione più completa e palese dei vincoli sacri costituiti dalla famiglia. Dal punto di vista artistico e cinematografico invece il lavoro ha certamente dei buoni numeri. Il movimento è eccessivamente lento, ma ci appassiona ugualmente allo svolgimento dell'azione e alla varietà dei caratteri ben tagliati e ben resi.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 21-VIII-1937)

(...) Il suo (*del protagonista*, n.d.r.) dramma può apparire talvolta un po' posticcio, o almeno un po' facile; una nuova coscienza di solidarietà sociale, era forse meglio che in lui non dovesse nascere per gli sguardi, o le gambette, di una dattilografa. Il film è però impostato saldamente, secondo le formule più sicure del teatro filmato, con un ampio prologo esatto di toni e di cadenze; Jannings vi sfodera la gamma delle sue bravure. (...)

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna*, 21-VIII-1937)

La versione cinematografica di « Prima del tramontar del sole » si intitola *Il dominatore*. Uscito dalle pareti familiari, il dramma rivela, ora, un significato sociale. Mattia non è più un vinto. Egli respinge i figli rapaci e inetti, e, nella fabbrica che ha creato, nella fabbrica che è stata la sua vita, e che egli ha sempre difesa dall'egoismo e dall'incompetenza, ritrova una fedele e forte creatura. Il testamento da lui dettato dice così: « Lascio la mia fabbrica allo Stato perchè i miei figli non ne sono degni: dalle maestranze uscirà l'uomo destinato a guidarla ». Il regista di questa composizione è Veit Harlan. L'origine drammatica è avvertibile nelle lunghe scene a due e nei troppi dialoghi, inoltre, il linguaggio cinematografico è monotono, senza illuminanti sorprese, senza sviluppi fantastici. L'opera, tuttavia, ha molti meriti: tutti i personaggi son ben rilevati, nessuno stridore, una scrupolosa e nitida vigilanza, una dignità raccomandabile. La interpretazione di Jannings non ci garba. Riconosciamo a Jannings una maschera potente e un prodigioso mestiere, ma ci pare che egli non abbia più nulla da dire, nemmeno come tecnica interpretativa. Sarà colpa della parte — sempre quella in tutte le pellicole: il vecchio mandrillo in lutto — ma ci sembra che egli, ormai, sia un retore. Oggi, lo schermo è un'altra cosa; e questo attore è lento, minuzioso, evidente, esterno, effettivo con una sua cupa enfasi di commediante meditabondo. Una noia illustre.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 21-VIII-1937)

Il dominatore ci presenta Emil Jannings in un soggetto tratto liberamente da un dramma dello Hauptmann fuso con elementi di opere letterarie: curiosa elaborazione che non ci consta sia mai stata tentata prima. Il film incomincia con solenne nobiltà, nelle scene delle esequie della moglie, ed è pregevolmente condotto, anche se con qualche lentezza. Vi sono scene assai belle, specie in quella cruda descrizione di famiglia gretta e egoista — o in quelle delle officine. Lo Jannings ci dà una delle sue interpretazioni po-

tenti, e meno del solito — esattamente solo in due punti — è trascinato a strafare, come è sua tendenza.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 21-VIII-1937)

E' un film fatto con estrema cura, munito di interpreti rimarchevoli e che sorpassa di gran lunga la classe della ordinaria produzione berlinese. Il protagonista assoluto è Emil Jannings, sempre un po' mattatore, sempre un po' invecchiato, ma un formidabile istrione tuttavia, un uomo con i polmoni e la gesticolazione che occorrono per dominare, e quando occorre, schiacciare la platea. (...) Il finale è fiacco e declamatorio, e non è nemmeno moralmente convincente. Che cosa vuol provare? Che un industriale deve trasferire le proprie sostanze allo Stato quando ha figli incapaci di prendere il suo posto? Ma intanto è difficile trovare un'accolta di esseri odiosi, degenerati e imbecilli come quelli che aduna questa bella famiglia Clausen. E poi c'è il pericolo che il grande industriale si faccia delle illusioni sul valore della sua discendenza. Ed allora che faremo? Disereederemo i figli d'autorità? Vedete che ci avventuriamo in un terreno pericoloso. Ad ogni modo il film ha una sua bieca forza, una sua opprimente atmosfera, e gli interpreti son tutti eccellenti.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 21-VIII-1937)

La cinematografia tedesca ha compiuto il miracolo nel quale non speravamo più, di realizzare un bello, eccezionale film. E' vero che si tratta del dramma di un grande tedesco che aveva già onorato la Germania e il suo teatro prima che la mania razzista venisse a scompigliare teatro e cinema. Vogliamo dire « Prima del tramonto del sole » di Gerhardt Hauptmann. E' vero che, oltre al titolo, i realizzatori di questa pellicola hanno mutato la tesi e la conclusione del dramma. Ma resta il disegno grandioso dei caratteri, che è veramente opera di un genio, e tale resta anche attraverso le trasformazioni e le manomissioni. (...) E Jannings come Clausen è splendido. Egli ha modernizzato il suo gioco, lo ha spiritualizzato, reso più intimo, e se non fosse per qualche scena violenta, quasi non ricorderebbe l'attore esagerato, esteriore, di alcuni anni or sono. I suoi compagni sono buoni e le parti tecniche della realizzazione eccellenti. La descrizione di Veit Harlan non è rapida, ma ferma e ben legata, ammirevole soprattutto perchè rispettosa del dramma ispiratore. Da un punto di vista cinematografico il film è presente, senza dubbio, ma, come abbiamo detto, disegna magnificamente una scia di caratteri spiccatissimi, logicissimi, e per questo e per le idee che agita è un film di qualità.

GASTONE TOSCHI (« *Il Popolo di Trieste del Lunedì* », 30-VIII-1937)

Emil Jannings: monumento del dolore, attore della bella morte, piazzista della pazzia a rate cinematografiche, il Maestro che quando si pianta davanti all'obbiettivo non c'è più nessuno che possa levarlo di là. Il suo repertorio si basa ancora sull'applauso di sortita, ma il pubblico gli crede, i registi lo rispettano, gli attori lo venerano e i drammi sono fatti per lui come un bell'abito di gala. Ogni film di Jannings è la festa della retorica

applicata, la sagra del bel gesto, il primo premio della vecchia scuola di recitazione. Una volta o l'altra, Jannings ingannerà tutti e porterà via anche il premio della Mostra di Venezia. Forse, non sarà quest'anno, pur mancando forti competitori.

* * *

ALFONSO COMASCHI (« *Libro e Moschetto* », *Milano*, 9-IX-1937)

(...) Un *Der Herrscher* in cui Veit Harlan dimostra di essere padrone della materia cinematografica; e sì che con quel soggetto tratto da un Hauptmann arrangiato per tutti i versi alle nuove esigenze politiche tedesche, e con un Jannings che, anche tenuto a freno, riesce qualche volta a strombonare, la fatica non era lieve; un regista di polso ed equilibrato; vorremmo sentirgli la mano un po' più leggera, più elastica, una coraggiosa evasione da quel suo autocontrollo che è sempre troppo severo.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Un film risoluto e violento, aggressivo e crudele: al quale occorre riconoscere una certa nobiltà non solo di concezione ma anche di fattura, un tono più elevato che quello della media produttiva tedesca. (...) Il torto del film consiste nell'aver posto a base della sua concezione narrativa un dramma che non è possibile considerare come tipico, e quindi come universale: ma questo errore di natura ideale è, nel caso specifico, quello che dà al film uno speciale interesse drammatico. (...) La regia di Veit Harlan ha felicemente risentito di questo modo di trattare il personaggio; e il film è posto come un urto violento di due blocchi opposti, l'uno costituito dal vecchio Clausen, l'altro costituito dal mondo che lo attornia. Opposizione che non crea uno squilibrio nel film ma anzi ottiene un risultato veramente drammatico andando a scavare delle ragioni umane che giustificano in parte l'eccessivo carattere dei personaggi.

LUIGI CHIARINI (« *Cinema* » *n. 28, Roma,* 25-VIII-1937)

Buono abbastanza come interpretazione e regia sebbene qua e là un po' teatrale e pesante, è sopratutto notevole per il modo, dal punto di vista ideologico, con cui è stata portata sullo schermo la commedia di Jannings. Il lato sociale e politico predomina: la tesi è chiarissimamente affermata. I diritti della società, del popolo, prevalgono su quelli della famiglia, quando questa assume una posizione antisociale. Il film ha avuto in Germania, oltre al predicato artistico, quello politico, e cio è assai interessante perchè mette in risalto un aspetto della politica sociale del nazismo.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

L'opera è poderosa, macchinosa, pesante come sono in genere i film tedeschi di Jannings; ma ha un singolare, efficacissimo rilievo. In un conflitto familiare che si allarga sino ad uno sfondo di significato sociale, il grandissimo attore trova accenti di una verità, potente e indimenticabile. Egli, se è possibile, invecchiando, ci è parso persino affinato, pur senza aver perduto nulla della sua forza e della sua umanità. E' un film da grandi platee.

Giappone

REGISTI

Tomotaka Tasaka

GONIN NO SEKKOHEI

R.: Tomotaka Tasaka - *s.*: da un racconto di Shiro Takashigeya - *sc.*: Yoshio Aramaki - *f.*: Saburo Isayama - *m.*: Akihiro Norimatsu - *int.*: Isamu Kosugi, Bontaro Miaké Shirô Isomé, Hikaru Hoshi, Ichirô Isawa e Toshinosuké Nagao - *p.*: Nikkatsu, 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - COPPA DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE (Direzione generale per la cinematografia).

Durante la guerra cino-giapponese, una compagnia di soldati nipponici, acquartierata in un paese della Cina del nord, riceve l'ordine di compiere una ricognizione tra le file nemiche. Vengono scelti cinque uomini — quattro soldati ed un sergente —, i quali dovranno compiere la rischiosissima missione. I loro compagni vivono ore di ansia, in attesa del loro ritorno, ed inutilmente cercano di individuarli nella campagna che li circonda. L'angosciosa e sfibrante attesa è rotta dall'arrivo di uno dei componenti la pattuglia. Poco dopo un altro fa ritorno, e così di seguito, fino a che un solo uomo manca all'appello. Quando i quattro rientrati nei ranghi sono ormai convinti che il loro compagno sia stato ucciso, anche quest'ultimo, stremato, fa ritorno. La gioia del reparto è grande e tutti si prodigano per rianimare e rifocillare il camerata che avevano creduto morto

* * *

ANONIMO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 16-VIII-1938)

Il film è un genuino prodotto della cinematografia giapponese che in questi ultimi anni ha assunto uno sviluppo considerevole. Il suo valore documentario è superato dal suo contenuto morale e patriottico dato da una ambientazione di una forza e di una suggestione non comune. L'esecuzione è veramente notevole e così pure l'interpretazione. Tutte le sequenze che si riferiscono all'azione della pattuglia sono di un verismo impressionante. Nulla c'è di manierato in questo film; anche il ritorno, ad uno ad uno, dopo ore di aspri combattimenti, e di ansiosa attesa nel presidio, dei cinque soldati stremati di forze ma fieri dell'impresa condotta a termine, è realtà viva e palpitante: esaltazione pura e semplice di un profondo spirito militare che a noi italiani è tanto più comprensibile.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 16-VIII-1938)

(...) Ci fa vedere come quella produzione, svincolatasi dai ceppi quasi esclusivamente teatrali, entro i quali era a lungo vissuta, ora possegga tecnici e attrezzature aggiornati. (...) Una produzione rigidamente ispirata a motivi morali e patriottici, nei quali non è difficile di scorgere le più nobili tradizioni dei *samurai*. (...) *La pattuglia* è un'esaltazione dell'amor di Patria, e vuol fare vedere come anche nei più umili la devozione e il sacrificio siano

profondamente sentiti. La vicenda è semplicissima. (...) Una bella fotografia commenta le varie inquadrature; notevole, tra gli interpreti, Kosugi Isamu.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* » 16-VIII-1938)

Questo film giapponese ha tutte le caratteristiche di un documentario sul conflitto nippo-cinese, tanto è alieno dalla magniloquenza e dalla vana sentimentalità. E' evidente il suo scopo d'esaltazione dello spirito patriottico che anima le truppe giapponesi operanti nella Cina sterminata.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Questo film, pur presentandosi con una veste negletta, semplice e talvolta difettosa, rattoppata qua è là da una regia malferma, è un commovente documento dell'arte cinematografica e nello stesso tempo della psicologia sociale del popolo giapponese. (...) Il film assorbe la sua linfa di vigore e di eroismo dalla nuda impostazione dell'episodio. Si è d'accordo con quanti affermano che il ritmo nel film è troppo lento e spezza talvolta l'effetto emotivo, ma si deve ammettere che il contenuto è bello e per forma si eleva talvolta a valore di poesia. Un punto va particolarmente segnalato, perchè è del tutto riuscito: là dove l'ultimo della pattuglia ritorna sfinito e lacero, infangato sino alla radice dei capelli e con un languore mortale nelle ossa. E' un momento di insolita drammaticità. (...) Anche se per il resto occorra trarre alla luce dello schermo il nucleo narrativo e spogliare il senso dinamico dell'azione dallà polpa eccessiva di talune inquadrature troppo lunghe e troppo compiacenti, il brano resta come un buon esempio di cinematografo. Raramente si era visto sullo schermo alcunchè di così scarno, oggettivo e commovente. (...) I realizzatori di questo film (...) con mezzi scarsi hanno dato una immagine, anche se non completa, abbastanza efficace di un ambiente guerriero. (...) Quei soldati giapponesi (...) hanno qualcosa di fresco e di vero.

REGISTI

Tomu Uchida

TSUCHI

R.: Tomu Uchida - *s.*: da un romanzo di Takashi Nagatsuka - *sc.*: Ryûichiro Yogi, Tsutomu Kitamura - *f.*: Michio Midorikawa - *m.*: Akihiro Norimatsu - *int.*: Isamu Kosugi, Kaichi Yamamoto, Akiko Kazami, Donguri Boya, Bontaro Miake - *p.*: Nikkatsu, 1939.

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - UNA DELLE CINQUE COPPE DELLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA COLLETTIVAMENTE ASSEGNATA ALLA SELEZIONE DEI FILM GIAPPONESI (quarta nell'ordine di citazione).

La povera famiglia di Kangi — un contadino vedovo, che vive in una capanna, trovando sostentamento nel gramo raccolto del suo campicello —, si compone del vecchio suocero, della figlia e del bambino di questa, da poco nato. Kangi cerca con ogni sforzo di vincere la maledizione che sembra gravare sulla sua misera casa, ma una spaventosa siccità — che distrugge quasi completamente il raccolto — fiacca le residue energie dello sventurato contadino. L'odio di Kangi si rivolta contro il suocero, il quale, involontaria-

mente, dà fuoco alla capanna, mentre cerca di preparare un po' di cibo per il nipotino. Il vecchio, atterrito, fugge nella notte e l'indomani viene ritrovato, privo di forze, in una radura. Questo fatto provoca in Kangi un profondo rimorso, così che la nuova stagione vedrà la povera famiglia nuovamente unita e fiduciosa nella terra, che certamente non li deluderà.

* * *

GUIDO ARISTARCO (« *La Voce di Mantova* », 22-VIII-1939)

Si tratta di una pellicola lunga, interminabile (diciotto bobine !) e di conseguenza monotona, lenta e pesante. E' ormai noto che i film giapponesi sono presso a poco tutti di questo esagerato metraggio, e non si riesce proprio a capire perchè di tanto spreco di pellicola, quando le vicende in esse narrate si possono benissimo raccontare in poco più di un'ora e venti minuti. Comunque il film si snoda — seppure lentamente — con mezzi essenzialmente cinematografici. In certi punti sono evidenti alcune incertezze e qualche fuori campo. L'interpretazione è ottima.

DINO FALCONI (« *Il Popolo d'Italia* », *Milano,* 20-VIII-1939)

Ma su questa desolata esistenza, al di sopra di quei visi contratti dal dolore sfibrante, di quei muscoli tesi sino allo spasimo, più in alto d'ogni miseria e d'ogni abbrutimento sta l'amore per la terra, un cieco disperato e devoto amore che finisce con l'illuminare d'una luce quasi mistica il tetro spettacolo. Non so, in verità, sino a che punto noi occidentali si possa giudicare un'opera d'arte orientale. Diverso è il loro modo di sentire e ancor più diverso il loro modo d'esprimere. In più, naturalmente, tutto ciò che è arte della parola e perciò della recitazione va perduto. Certo anche in questo triste e fosco film sono notevoli le intenzioni decisamente cinematografiche con le quali viene adoperato l'obbiettivo ed il vigore assolutamente originale con cui vengono riprodotte certe scene della vita d'ogni giorno.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 20-VIII-1939)

A raccontare questa semplice vicenda il film impiega due ore e un quarto. Sono sviluppi un po' al rallentatore, son dialoghi che talvolta sfiorano la conversazione, con episodi spezzettati da molteplici inquadrature; e questa molteplicità è la sola, talvolta, a ravvivarli. Ma queste lentezze e queste ingenuità d'ordito, sono tipiche della rappresentazione scenica in Estremo Oriente. (...) Bisogna quindi accettare questo ritmo come un elemento innaturato, nel quale d'altra parte non è difficile ambientarsi. Superata allora questa remora, si rivelano un nerbo, una verità e un accento inconfondibili. La composizione del quadro è sempre essenziale; una fotografia prodigiosa la sottolinea, aiutata da una illuminazione quasi sempre morbida e sfumata, e gli attori sono efficacissimi e sovente addirittura sorprendenti.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna,* 20-VIII-1939)

Un lungo e solido film che narra la vita di una famiglia, nella quale la fame ed i contrasti cagionano i più duri guai. Ma la serenità — delle anime e del cielo — tornerà nella magra capanna. Questi attori giapponesi sono sorprendenti. Non non intendiamo la loro lingua, e non sappiamo la inten-

sità della loro sillaba; non sappiamo, cioè, la loro dizione; ma è un fatto che ci sembrano semplici, schietti, sciolti dalle formule drammatiche. Si ha l'impressione, davanti a un film nipponico, che tutto accada naturalmente; si ha l'impressione del documentario, non della vicenda. E quelli sono uomini, o donne; non personaggi.

GIOVANNI PAOLUCCI (« *Giornale di Genova* », 20-VIII-1939)

La scarna forma di tale film, l'incisiva vicenda, che suscita, innocentemente, vibrazioni raffinatissime, a mezzo di luci vellutate o apparentemente disadorne, e a mezzo di scene che si esprimono con un materiale figurativo di significato preciso, sono elementi stilistici di una unità artistica che si delinea sempre più in ogni nuovo film giapponese. (...) Non è chi non veda quanto nobile sia l'istinto dei giapponesi, che nei loro film, ingenuamente ed efficacemente realizzano le più belle scene proprio quando rivelano taluni aspetti della loro tenace volontà di vincere il destino. Può darsi che il pubblico consideri *La terra* un film noioso, ma noi, criticamente, non possiamo non considerarlo, invece, un documento pregevole, un'opera originale per fattura e per tema.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 20-VIII-1939)

In questa vicenda si inseriscono parecchi episodi, che di per se stessi sono assai significanti, e nel complesso conferiscono al film un notevole significato, oltre che artistico, di documentazione sulla vita in quel paese, fuori da ogni artificio romantico e da ogni trasfigurazione più o meno dolciastra. Il film si fa notare poi per la fotografia, che è veramente stupenda nei passaggi di natura, all'aperto, mentre agli interni nuoce talvolta una ricerca persino eccessiva degli effetti, di diffusione, controluce e così via. Si vede che quei fotografi si sono assimilata nel modo migliore la più progredita tecnica dei russi di qualche anno fa, dei tedeschi, degli americani, con un sentimento tutto personale. C'è poi la sequenza finale, un grande incendio nella fattoria, che è veramente una pagina da maestri. In complesso un film notevole anche se diseguale. (...)

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 20-VIII-1939)

Nel pomeriggio vedemmo un notevolissimo film giapponese: *La terra* di Uchida. E' la storia di una famiglia di contadini, una specie di *Buona terra* nipponica che descrive la vita, i costumi, la terribile miseria spirituale e fisica in cui vivono queste masse rurali asiatiche. Fino a tre quarti del film non accade praticamente nulla: solo il lento avvicendarsi delle stagioni, il succedersi di fatica a fatica, la dura esistenza senza gioie nella povera casa ove tutto è sacrificato all'unico assillo del risparmio e della privazione. (...) Ci sono dei personaggi vivi e potentemente caratterizzati, come il nero e violento Kangi, il vecchio nonno e specialmente la ragazza, la triste e soavissima Oguchi. Però la bellezza del film è sopra tutto nel modo con cui quella vita, quell'eterno penare, quell'inenarrabile sforzo, sono rappresentati, con un coraggio realista di cui poche cinematografie sarebbero capaci, e insieme, attraverso un ritmo di racconto copioso, numeroso, senza fretta, in cui la lentezza dell'uomo pare identificata alla lentezza della natura.

* * *

BRUNO BARILLI (« *Oggi* », *Milano*, 2-IX-1939)

Sì, son lenti questi film, d'una lentezza che muove le montagne e d'una lunghezza eccezionale: possono durare tre ore, ma son di giusta misura. Più lenti di quelli russi, perchè vengono di più lontano, procedono con un passo fondo, legato e sotterraneo, come le radici, e su ritmo drammatico inesorabile che non si rompe, che non retrocede mai, senza salti, nè spostamenti di direzione; questi film, punto macchinosi, anzi quasi dipinti sulle prime, assumono a poco a poco una consistenza che incute e trascina, e una concretezza di vita che spaventa. (...) Il film giapponese è parlato, ma ne approfitta pochissimo. E' sonoro, ma non ne abusa: scivola senza requie coi suoi ricami analitici sullo schermo, come un raggio di luna sul velluto: denso, lento, rigoglioso e taciturno. Così è nel suo carattere il film giapponese, perchè così deve esporlo. (...) La sonorizzazione di questo film *La terra* è un capolavoro di parsimonia e di efficacia drammatica. E si apre, e si chiude, su due brani istrumentali, di una strana e dolce potenza conclusiva.

Gran Bretagna

REGISTI Anthony Asquith-Leslie Howard

PYGMALION

R.: Anthony Asquith e Leslie Howard - *s.*: dalla omonima commedia di G. B. Shaw - *sc.*: W. P. Lipscomb, Cecil Lewis, Anthony Asquith - *f.*: Harry Stradling - *m.*: Arthur Honegger - *scg.*: Laurence Irving - *int.*: Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfred Lawson, Marie Lohr, Scott Sunderland, Jean Cadell, Everley Gregg, David Tree, Leueen Macgrath, Esme Percy, Violet Vanbrugh, Iris Hoey, Viola Tree - *p.*: Gabriel Pascal Production, 1938.

Presentato alla VI Mostra (1938) - Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile (Leslie Howard).

Henry Higgins, un professore londinese di fonetica, scommette con l'amico colonnello Pickering che riuscirà a trasformare una giovane, ignorante, plebea fioraia del Covent Garden — Eliza Doolittle — in una perfetta dama. La ragazza accetta di affrontare la prova, mette entusiasmo nello studio e — grazie alla propria intelligenza ed agli insegnamenti di Higgins — si trasforma al punto da poter essere spacciata per una duchessa. Dopo aver brillantemente affrontato un tea-party, *essa ha il suo trionfo ad un ricevimento d'ambasciata. Frattanto Eliza si è innamorata di Higgins, il quale — mantenendo il suo distacco « scientifico » — cerca di resistere al fascino della ragazza. Ma, quando Eliza gli annuncia di voler accettare una vantaggiosa proposta di matrimonio, Higgins — ad onta delle sue reazioni esteriori di disgusto — prova nel suo animo sensazioni da uomo innamorato. Egli si sta accorgendo che Eliza non è soltanto un materiale duttile da plasmare, ma anche una creatura attraente, intelligente e sensibile. Higgins finirà quindi per cedere ai propri sentimenti ed Eliza rimarrà con lui.*

* * *

Mario Gromo (« *La Stampa* », *Torino*, 30-VIII-1938)

(...) Sotto il segno del più celebre autore teatrale di oggi, s'è compiuto, ad opera di quei giovani, il piccolo miracolo di conciliare il non nuovo dissidio fra cinema e teatro. Infatti, di *Pigmalione* sarebbe superficiale dire: teatro filmato. Questo, alla sua maniera, è teatro filmato esattamente come lo sono le migliori fra le ultime commedie di Lubitsch. La battuta vi ha naturalmente una grande importanza; ma è sempre sottoposta ad un ritmo, che è un ritmo tipicamente visivo, e dà alle varie sequenze una sua sottile, raffinata vibrazione. In più, trapassi e aperture affidati al cinema in quanto cinema. (...) Una intelligenza costante vigila ogni elemento e una bellissima interpretazione, affidata allo stesso Howard, a Wendy Hiller, a Wilfred Lawson e a Marie Lohr.

Filippo Sacchi (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 30-VIII-1938)

Pigmalione merita di passare come un modello di ciò che può essere il rifacimento cinematografico di un'opera teatrale. La commedia c'è tutta, solo

sapientemente disarticolata e ricomposta, e integrata di dettagli nuovi, che, senza toccare lo spirito della vicenda, ne intensificano straordinariamente la vita cinematografica. Per esempio il film mostra le fasi dell'educazione « fonetica » di Eliza attraverso una successione di originali inquadrature, alle quali una raffinatissima accentuazione ritmica (la musica è di Honegger) dà un epigrammatico acume. Una parte aggiunta è il ballo all'ambasciata di Transilvania, che nella commedia è supposto svolgersi nell'intervallo tra il terzo e il quarto atto. Anche questo episodio è sviluppato benissimo, cercando di trarne tutti i benefici particolari, ma non perdendo mai di vista il fine drammatico, che è di mostrarci nel suo pieno splendore fiabesco la grande, la suprema rappresentazione mondana di Eliza. Il finale è mutato: la ragazza resta con Higgins e Pigmalione vince. L'interpretazione, nella sua inarrivabile gamma di dizione, è di una perfezione cristallina. Leslie (*Howard,* n. d. r.) nel personaggio di Higgins, e la sua intelligentissima Wendy Hiller in quello di Eliza, conducono l'ammirabile gioco, tra un complesso di esemplari parti secondarie.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 30-VIII-1938)

Il dialogo è magnifico, scintillante di paradossi, pieno di vivacità e tuttavia denso di significato. L'azione cinematografica, nonostante la difficoltà causata dalla prevalenza della parola sul movimento, scorre agile e snella, e raggiunge, nel ricevimento all'ambasciata un valore spettacolare sobrio, ma d'alto interesse. Il pregio maggiore del lavoro dopo il dialogo, è l'interpretazione di Leslie Howard, un professore di fonetica perfetto, e di Wendy Hiller, che ci fa assistere alla sua lenta e progressiva trasformazione da rozza popolana in grande dama, attuata con meravigliosa naturalezza e con persuasa efficacia.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Questa volta il connubio cinema e teatro non ha avuto effetti disastrosi. Il film *Pigmalione* (...) è piacevole, divertente ed elevato di tono. Il film si è attaccato, come un parassita, alla commedia, ne ha assimilato il contenuto, dandogli la veste dei suoi modi, intessendolo delle sue forme, di carrelli, primi piani e panoramiche; ha sottolineato le curve ritmiche del dialogo, rendendone le sfumature, ha espresso le movenze dei personaggi, come mai nel teatro sarebbe stato possibile e ha convertita una scena a tre pareti — e qui sta la magia — in un corso narrativo di sequenze parlate. La traduzione è stata più accurata del solito, diluendo l'architettura scenica della commedia in un linguaggio cinematografico, che non ne alterasse lo spirito e non ne fosse una copia pedissequa; ma indovinando con una regia raffinata i punti essenziali e dinamici di una scena, e dando loro l'assalto, avvicinando l'obbiettivo alle persone del dramma e sfruttandone ogni risorsa, interpretando insomma il copione teatrale al lume di una cultura superiore. Alla bellezza della traduzione ha contribuito indubbiamente anche il dialogo di Shaw. E' un dialogo che si adatta in modo semplice al corso dinamico di un film (...). Dei protagonisti, Wendy Hiller (...) si muove come una gattina selvatica ed ha un

volto bruttino e simpatico. Ella come è monellesca da popolana, è nobilmente composta da finta dama di classe ed il trapasso dall'uno all'altro stile è fatto con buona progressione. Qualche suo barbaglio mimico e gesticolante, in mezzo alle disordinate azioni della sua parte, si appunta indelebile nella memoria. Ella viene all'onore dello schermo con un portamento e una dizione, che non si appannano di fronte all'intellettuale figura artistica del suo compagno di scena, di Leslie Howard, quantunque questi abbia una tecnica interpretativa, corroborata sulle tavole dei palcoscenici di Europa e di America, filtrata attraverso il lungo esercizio, che si imprime nella celluloide, quale grafia del gesto e arabesco del movimento, con una chiarezza espressiva d'eccezione. L'incedere di Howard ha il passo del lord di maniera; ma la sua voce, che sa dire con veemenza misurata le cose più forti e subitamente smorzarsi negli echi assonnati dell'accento, è una voce da prendere ad esempio. Egli indubbiamente è un uomo di cultura.

ANONIMO (« *Film* », *Roma,* 3-IX-1938)

Leslie Howard è un innamorato del cinematografo. Egli è, fra tutti gli attori cinematografici viventi, quello che più ha dato poesia a quest'arte, egli vi ha trasportato tutta la poesia che è nel teatro e che nessuno aveva mai saputo trasportarvi. La grande scena in cui Eliza, al ricevimento, ha il successo di una granduchessa, è, nella commedia, raccontata. Qui nel film è realizzata e neppure per questo, e neppure per il dialogo relativo, non meno scoppiettante e scintillante del dialogo preso di sana pianta dalla commedia, Shaw ha protestato. Al pubblico medio ha concesso soltanto un punto: che egli possa sperare in un ritorno di Galatea al suo Pigmalione. E glielo ha permesso appunto perchè questo finale... è riuscito un vero capolavoro cinematografico.

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 53, Roma,* 10-IX-1938)

Wendy Hiller non è stata premiata per la sua interpretazione di *Pigmalione*. E' stato premiato in compenso Leslie Howard, che ha dato, nel ruolo del professor Higgins, la sua più elegante e squisita interpretazione cinematografica. Di questo film egli ha partecipato anche alla regia condividendola con il distintissimo, come sogliono chiamarlo gli inglesi, Anthony Asquith. E il film cinematograficamente è anche notevole: poichè le scene principali della commedia sono inquadrate per dettagli bene scelti e le sequenze tra una scena e l'altra appaiono realizzate con un senso elevato del cinematografo.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

Finalmente è arrivato *Pygmalion*. Sbaglieremo, ma questo ci sembra il più bel film presentato quest'anno alla Mostra. (...) E' un film divertente, è un film di assoluta elevatezza artistica, è un film contenutisticamente eccezionale, è un film tecnicamente, musicalmente, completamente perfetto. Quando si considerino d'altra parte l'enorme difficoltà del soggetto e la terribile responsabilità dell'impresa questi valori accertati si moltiplicano. Di qui la nostra ardita qualifica. Con *Pygmalion* la cinematografia britannica compie una svolta decisiva; c'è finalmente un film che vive nei suoi personaggi e nella sua azione. C'è finalmente un'impostazione etica ed artistica di autentico va-

lore. C'è insomma un produttore che riesce a fare in Inghilterra un film che appaga tutti, dalla platea alla prima galleria.

REGISTI

René Clair (*)

THE GHOST GOES WEST (vedi Francia - René Clair)

(*) 1938 - BREAK THE NEWS (Medaglia di segnalazione per l'autore).

REGISTI

Henry Edwards

SCROOGE

R.: Henry Edwards - *s.*: dal racconto di Charles Dickens « A Christmas Carol » - *sc.*: H. Fowler-Mear - *f.*: Sidney Blythe, William Luff - *scg.*: James A. Carter - *int.*: Seymour Hicks, Donald Calthrop, Philip Frost, Robert Cochrane, Mary Glynne, Marie Ney, Maurice Evans, Garry Marsh, Mary Lawson, Eve Grey - *p.*: Twickenham, 1935.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - UNA DELLE MEDAGLIE DI SEGNALAZIONE.

Il vecchio Scrooge è stato durante tutta la sua vita un uomo avaro. La vigilia di Natale egli si trova nel suo ufficio, tetro e freddo, a lavorare col suo fido impiegato Bob Cratchit. Arriva suo nipote Fred, per augurargli buone feste, e lo invita a passare con lui la serata. Ma il vecchio rifiuta. Chiuso l'ufficio, Scrooge, dopo aver mangiato in una piccola e malinconica trattoria, si avvia verso casa. Quando apre la porta, ecco apparirgli davanti, per un istante, la faccia del suo defunto socio Marley, già proprietario della casa dove egli vive. Tremante di paura, il vecchio fruga in tutte le stanze, senza trovare niente. Ma ad un tratto gli riappare lo spettro di Marley, il quale gli rimprovera acerbamente la sua avarizia e gli annunzia la visita di tre spiriti, i quali gli insegneranno la via del bene. Scrooge, spaventatissimo, va a letto e si addormenta. Il suono delle campane di mezzanotte lo sveglia, una luce brilla ai piedi del suo letto. E' lo spirito dei Natali del passato che lo invita a seguirlo. Le scene della sua vita trascorsa si svolgono dinnanzi ai suoi occhi. Scrooge rivede così la povera gente che ha rovinato con la sua avarizia, la fidanzata che perciò l'ha abbandonato e che ora è madre felice, attorniata dai suoi bambini che giuocano sotto l'albero di Natale. Un rumore attira Scrooge nella stanza accanto: ad una tavola imbandita egli trova lo spirito del Natale di oggi. Il vecchio è condotto dapprima in casa di Cratchit, dove l'atmosfera è serena, sebbene il figlioletto di lui sia storpio e la mensa sia modesta, e poi in casa di Fred, dove pure regna la gioia. Infine il terzo spirito mostra a Scrooge l'avvenire che lo attende: una tomba in cui egli giacerà abbandonato da tutti. A questo punto Scrooge si sveglia: non è stato che un incubo, ma la lezione è stata salutare. D'ora innanzi egli diventerà affettuoso e caritatevole.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 18-VIII-1936)

Si conosceva da noi Seymour Hicks per la interpretazione di un film diretto da Monty Banks, *Quattrini a palate*. Questo *Scrooge* è il suo pezzo forte; uno dei racconti di Natale di Dickens ha fornito la trama che Henry Edwards, regista sino ad oggi poco significativo, ha realizzato appoggiandosi quasi completamente sulla interpretazione di Hicks. Il vecchio Scrooge ha trovato in Hicks l'interprete ideale; tutta la sequenza dal risveglio in poi,

quando il vecchio si trasforma e comincia ad operare soltanto a fin di bene, è di uno stupendo *humour*. Quanto a Dickens, senza dubbio l'atmosfera dello scrittore è evocata in modo magistrale; salvo qualche insistenza nella parte del sogno, il resto, e particolarmente l'introduzione e la ultima sequenza, è svolto con molta sicurezza.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 18-VIII-1936)

Lo ha diretto Henry Edwards, un regista non più giovane e che non credo possegga al suo attivo opere significative e riuscite come questa. (...) Questo *Scrooge* lo indica improvvisamente come uno degli uomini sui quali la cinematografia inglese ed europea possono contare seriamente. Ma sopra tutto quella inglese così tipicamente dickensiana. E' l'aria che tira in questa amorosa, attentissima rievocazione di un Natale londinese di cento anni fa. Sarà perchè gli inglesi vestono panni storici con tanta disinvoltura, sarà perchè le tradizioni sono dure a morire da quelle parti e quindi le abitudini e le fogge del tempo andato sono tuttora vivacissime; certo è che in questo genere di film in costume, e non parliamo poi se si tratta di costumi ottocenteschi, gli inglesi non hanno, si può dire, rivali. *Scrooge* è certamente fra le più belle se non la più bella stampa cinematografica di una Londra, che Dickens ha proposto così spesso alla nostra fantasia attraverso i suoi libri. (...) Il film è denso di atmosfera e di lirismo. Dickens non poteva essere rispettato più di così. Ed è appunto il rigoroso ossequio al racconto che causa nel mezzo del film qualche lungaggine, ma bisogna tener presente che Dickens non è soltanto uno scrittore nazionale, ma è quasi un eroe nazionale per gli inglesi. (...) Ottima l'interpretazione di Seymour Hicks uno dei più grandi attori del teatro inglese, una specie di Zacconi britannico. Gli somiglia anche fisicamente.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 18-VIII-1936)

(...) L'atmosfera dickensiana è quasi sempre raggiunta con una intelligenza vigile. Fiabesca e concreta, malinconica e sorridente, sorge da questi scorci e da queste luci, sia che ci presentino il sordido Scrooge in quelli che dovrebbero essere gli ultimi giorni, aridi e tristi; sia che quella vita ci rievochino nel notturno incubo che ha il vecchio; sia che, al risveglio, gli si presenti la possibilità di liberazione e di letizia in ciò che egli potrà fare, e farà, per i suoi parenti fino ad allora da lui osteggiati, negletti. L'ultima parte del film è bellissima. Il risveglio di Scrooge (...) tutto ciò è sorretto da un intimo ritmo quasi di farandola, che di sé sempre si rallieta ad ogni istante, e pregusta quello che verrà. Pagina bellissima, insuperabilmente interpretata da Seymour Hicks, un attore che ha qualche vaga rassomiglianza fisica con il nostro Zacconi, una sua fisionomia inconfondibile: quella di saper partire, all'inizio di ogni sua gamma espressiva, da toni apparentemente un po' gigioneschi per poi giungere all'arte vera in un piccolo crescendo tanto immancabile quanto ammirevole.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 18-VIII-1936)

Tutto il tema centrale del sogno parrà lungo e minuzioso per il nostro pubblico: ma era logico che, accingendosi ad illustrare cinematograficamente

il racconto così popolare tra i lettori anglo-sassoni, gli sceneggiatori evitassero di introdurre lacune troppo flagranti nel soggetto. Del resto *Scrooge* è riuscito un film pieno di contenuto e di profumo. La ricostruzione della nebbiosa Londra natalizia del 1840 è fatta con una giustezza di toni, un'armonia, una sensibilità retrospettiva dickensiana che, a mio avviso, nessun film ottocentesco è mai riuscito a raggiungere e a paragone del quale lo stesso *David Copperfield* diventa manufatto: di superiore qualità, ma manufatto. Scrooge è impersonato da un celebre attore inglese, Seymour Hicks che, nella sua esuberante ma scaltrissima teatralità, dà una interpretazione capitale. La sua irascibilità, il suo misoneismo, il suo terrore al principio dell'azione sono incomparabilmente contrapposti con la sua fanciullesca esplosione di vitalità e di gioia quando, l'indomani mattina, egli si ritrova fuori da quel terribile sogno con mente e cuore mutati.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 23-VIII-1936)

(...) *Scrooge,* fatica direttoriale di Henry Edwards e interpretativa di Seymour Hicks (ammirati anche gli scenari di Carter), il pubblico se ne andò rapito: ma forse vi aveva contribuito il fascino natalizio dell'originaria novella di Dickens specchiata nel film con tutta fedeltà.

REGISTI Friedrich Feher

THE ROBBER SYMPHONY

R.: Friedrich Feher - *scen.*: Jack Trendall con la collaborazione di Friedrich Feher - *dial.*: Anton Kuh - *f.*: Eugen Schüfftan - *m.*: Friedrich Feher - *scg.*: Ernö Metzner - *int.*: Magda Sonja Feher, Hans Feher, Françoise Rosay, George Graves, Alexandre Rignault - *p.*: Concordia Film Productions, 1935.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - UNA DELLE MEDAGLIE DI SEGNALAZIONE.

Il « Diavolo Nero » e la sua banda di ladri sono il terrore di una piccola città di montagna. Dappertutto si vedono manifesti con i suoi connotati: una cicatrice sulla fronte ed una larga spaccatura alla mascella superiore. Una forte taglia è offerta per la sua cattura. La gente non immagina che il « Diavolo Nero » non è altri che l'oste del paese e che la banda è composta dai suoi dipendenti: un cantante, due suonatori ed una cameriera. C'é inoltre il « Ladro dal cappello di paglia », che è sempre sfortunato nelle sue imprese. Il piccolo Giannino, la sua mamma ed il suo nonno, musicanti ambulanti, vivono assieme nella casa di un indovino, al quale il suo mestiere ha fruttato un bel gruzzolo di marenghi d'oro, nascosti in una calza. Un giorno il « Ladro dal cappello di paglia » va a rubare questo tesoro, ma la casa prende fuoco, la gente accorre ed il ladro deve scappare, dopo aver nascosto il denaro nell'organetto di Giannino, che si trova nella stalla, insieme con i fedeli compagni del bambino, un asinello ed un cane. Giannino ha cooperato all'estinzione dell'incendio, poi, stanco, si è addormentato sul suo organetto. Il nonno e la mamma del bambino vengono attirati nell'osteria ed ubriacati dai ladri, i quali corrono poi a cercare l'oro rubato. Essi trovano però Giannino profondamente addormentato sul suo organetto. Tale organetto diventa l'oggetto di una caccia spietata da parte dei ladri. Ma — attraverso una serie di avventure straordinarie — Giannino non soltanto riesce a salvare il tesoro, ma anche a smascherare il « Diavolo Nero » e a consegnarlo ai gendarmi. Tornato in città, Giannino viene festeggiato con grande entusiasmo, ed il podestà gli consegna la grossissima somma destinata allo scopritore del « Diavolo Nero ».

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 25-VIII-1936)

Feher, che è un compositore, aveva composto la partitura « La sinfonia dei banditi » che gli aveva fatto sorgere l'idea di una adattazione filmistica. Ma quale film ? E così nacque questo grottesco concepito sulla falsariga della partitura musicale. Film a rovescio, dunque. Il tema principale di questa bizzarria non è diverso da quello del *Milione* di Clair. Soltanto che qui invece che di un biglietto della lotteria, si tratta di un gruzzolo di marenghi d'oro. (...) Abbiamo detto grottesco, ma i confini tra il grottesco e la farsa non sono ben chiari. Comunque sia non si può negare che una certa aderenza dell'azione all'ispirazione musicale del musico-regista c'è. Ma come nel recente esperimento di Aleksandrov *Il mondo ride* l'effetto anche qui non è di armonia, ma di disarmonia.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 25-VIII-1936)

(...) L'avanguardia di questa *Sinfonia*, sia detto per la pace dei benpensanti, è un'avanguardia di retroguardia. Si ostenta soprattutto nelle scenografie e nelle truccature, sul gusto di certi « cabarets », di dieci anni fa; e tutta in quelle scenografie e in quelle truccature si esaurisce, poichè le più vere intenzioni del film sono di offrirci un grottesco musicale, formula non nuovissima (basterà ricordare *Ragazzi allegri* dell'Alexandroff) e si risolvono nel balletto, sostenuto da un commento musicale molto intelligente. Questi grotteschi, apparentemente arcani e difficili, hanno dalla loro un enorme vantaggio: di poter sfruttare una formula; e se il film di stasera procedesse fino alla fine così come si era impostato nella sua prima metà, sarebbe certo un film divertente. Quel piccolo mondo di fiaba e di palcoscenico, suonatori ambulanti e giocolieri, gèndarmi e briganti un po' marionette, ce l'eravamo goduto in una sua arguta e coerente deformazione, in un susseguirsi di trovatine pantomimiche e musicali attorno alla vicenda del peculio rubato e dei banditi inafferrabili; era un raffinato balletto da teatro dei pupi per bambini adulti molto esigenti. Poi, d'un tratto, quell'atmosfera che pareva così felicemente raggiunta si rompe. Fino ad allora si era stati tra praticabili e fondali, d'un gusto sicuro e malizioso; ora quella stessa vicenda, quegli stessi burattini, erano scaraventati in riva al mare, in una foresta, tra i monti: mare, foresta e monti veri, per uomini, non per burattini... Un tentativo che poteva essere tutto gustoso e intelligente, fermatosi invece a metà del suo cammino; sorte comune a parecchi tentativi del genere, perchè quando l'opera è tutta riuscita, la cosidetta avanguardia scompare e una nuova parola d'arte si afferma.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 25-VIII-1936)

Qualche anno fa Friedrich Feher con Magda Sonia e il piccolo Hans vennero in Italia per girare un film: *Il suo bambino;* lo stesso trinomio si ripresenta oggi con questa più impegnativa *Robber Symphony*. Sostanzialmente il film vorrebbe essere la visualizzazione di una sinfonia (composta e diretta dallo stesso Feher) non in motivi astratti ma in una vera e propria vicenda, un po' fantastica tuttavia, che si svolge in un paese indefinito. (...) Vi sono

poi altre trovatine che contribuiscono al tono bizzarro, quasi sempre umoristico o grottesco che complessivamente il film raggiunge: si veda ad es.: la scenetta dei banditi congelati dentro al carro botte dove si sono rifugiati e soprattutto la travolgente sequenza in cui tutto, dalle persone agli animali, alle cose, assume un ritmo sempre più accelerato di rumba. La musica, naturalmente, costituisce la tessitura cui l'azione è subordinata: una musica composta tra il melodramma ottocentesco e il valzer viennese, non senza strani accostamenti ai motivi più attuali: crediamo di ravvisare anche nella musica lo stesso intendimento umoristico del resto.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 25-VIII-1936)

La musica, secondo Feher, non deve essere soltanto un accompagnamento dell'immagine, perchè il suono ha le sue possibilità drammatiche. *La sinfonia dei banditi* dovrebbe essere un'applicazione integrale di questa possibilità. In essa la musica è trattata non come uno sfondo, ma come un personaggio, anzi propriamente come la « stella » (infatti è l'unica...). Ogni episodio, ogni azione, anche minime, comincia sempre sulla prima nota di una frase musicale. Per questo si chiama film « composto », intendendosi che l'autore, che è appunto Feher, uomo poliedrico perchè è il soggettista, il regista e l'autore della musica, lo ha composto precisamente come si può comporre una sonata o una sinfonia. La teoria vista così può avere un aspetto problematico e nuovo. Presa nella sua applicazione si riduce praticamente a questo: un film nel quale la musica sia per le proporzioni, sia per la qualità dell'esecuzione (tutto il film è accompagnato da cima a fondo da un'orchestra completa di cento esecutori), ha un'importanza molto maggiore di quella che ha di solito negli altri film. Quanto al valore drammatico, è verissimo che la musica è usata continuamente a sottolineare l'immagine, però, per poterlo fare, Feher ha dovuto scegliere una materia particolarissima, una pura fantasia di genere paradossale umoristico, in cui i personaggi contano tra gli altri tre cantori, un clarinettista e un fagotto e l'intreccio si svolge tutto intorno alle peripezie di un organetto (che diventa a un certo momento miracolosamente cinque organetti) nel quale è stata nascosta una calza contenente un tesoro rubato. La ricerca di questo tesoro fa la peripezia. C'è senza dubbio spirito, ingegnosità e qua e là un caricaturale tempismo alla René Clair. E trovate sia musicali che visive non mancano. Ma certe parti sono un po' diffuse, e perchè tutti i *gags* portassero, avrebbero avuto bisogno d'esser qua e là meglio sorretti dagli interpreti. Ad ogni modo è un film originale, interessante che, anche per le sue poche prospettive commerciali, meritava di essere fatto conoscere al Festival.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 30-VIII-1936)

La musica è addirittura la ragion d'essere dell'inglese *Robber Symphony*: una stranissima, interessantissima produzione che parte del pubblico (...) ha accolto villanamente (...) ma su cui richiamo tutta l'attenzione degli studiosi e dei curiosi di mente fina. A questo film, dove un tema di ruberie vagabonde è il pretesto, come in certe fiabe di « Le mille e una notte », Friedric Feher (...) ha fornito musica e regia. Ma sopra tutto vi segnalo la prima, per una sua

continuità significativa, la quale fa sì, che essa sempre prevalga sull'azione anzi chè, come di consueto, assecondarla. E sarebbe questa la novità sperimentale degnissima di nota (...) se già la vicenda e la sua trattazione cinematografica non fossero dilettose in sommo grado; se quella confusione romanzesca di bestie, rustici, musicanti e malandrini già non componesse, amenissimamente, un quadro di vero umorismo hogartiano e rowlandsoniano.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

La sinfonia dei banditi, il solo film da Mostra che abbia messo a rumore il pubblico veneziano — un grottesco musicale spregiudicato, vario e fine anche se dilungato — è girato la più parte in Stiria con attori austriaci, del cecoslovacco Feher, formatosi in Germania (fu il soggettista del *Dottor Caligari*).

REGISTI

Robert Flaherty

MAN OF ARAN

R.: Robert Flaherty - *scen.*: Robert e Frances Flaherty, con la collaborazione di John Goldman - *f.*: Robert Flaherty - *m.*: John Greenwood - *int.*: Colman Tiger King, Maggie Dirrane, Michael Dirrane, Pat Mullen, Patch Riroah, Patchum Faherty, Tommy O'Rourke - *p.*: Michael Balcon, 1932-34.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA MUSSOLINI PER IL MIGLIOR FILM STRANIERO.

Una povera famiglia di pescatori — padre, madre e un ragazzetto — conduce una grama e faticosa vita in una delle rocciose isole Aran, ad ovest delle coste irlandesi. Essi devono contendere con tenacia e coraggio i mezzi per la loro sussistenza all'avarizia del suolo arido e sassoso, del mare flagellato dai venti e popolato di squali, che furibondamente cercano di resistere ai tentativi di cattura. Due violente tempeste racchiudono il racconto. La seconda di esse costa al protagonista la perdita della sua barca, la quale si sfracella contro le scogliere, mentre egli cerca di far ritorno a terra. Gli uomini sono salvi, ma hanno perduto il loro bene forse più prezioso, il loro più essenziale strumento di lavoro.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 27-VIII-1934)

L'Uomo di Aran si distingue soprattutto per il particolare equilibrio col quale l'elemento documentario è stato mescolato all'elemento drammatico. Flaherty prende tre elementi dominanti della vita dei suoi pescatori: la lotta contro il sole, la lotta contro la preda, la lotta contro il mare, e vi costruisce tre episodi, quasi tre atti, preceduti da una parte introduttiva che dà l'ambientazione e presenta i personaggi del film. Sono episodi che non hanno nulla di « romanzato » nel senso artificiale che si può dare alla parola, episodi della vita di ogni giorno: ma costruiti e intonati in modo che finiscono col diventare vere e proprie peripezie. Non abbiamo mai pensato che si potesse seguire con tanta ansia, al cinematografo, la cattura di uno squalo, o l'approdo di una barchetta. I personaggi sono meravigliosamente caratterizzati e vivi, pur riuscendo a mantenersi in quella distanza che dà ad essi un tono impersonale ed epico. *L'uomo di Aran* è fotografato in modo unico e appare come la più bella opera di Flaherty. (...)

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 26-VIII-1934)

(...) Si potrà dire quanto si vuole che la natura l'ha aiutato, ma se non l'avesse sorretto un alto senso poetico nella scelta delle luci naturali, dei posti e delle inquadrature, se non fosse stato guidato da una grande coscienza morale nell'evitare il pittoresco mistico e granguignolesco, per prendere della vita dell'Uomo di Aran, della sua infaticabile santa consorte, del suo figliuolo, gli aspetti più semplici, più rassegnati e credibili senza mai forzare la mano, non potremmo oggi, malgrado l'infernale bellezza dei luoghi, annovevare il film forse più puro e più nobile di cui possa sin'ora inorgoglirsi il cinematografo. Non essersi lasciato sopraffare dalle suggestioni puramente esterne delle forze naturali, ma averle sapute disciplinare in meno di duemila metri di pellicola, a teatro della vita di un pescatore e dei suoi familiari, sì da rendere soprattutto il senso della vita, il sentimento dell'uomo, la forza degli affetti familiari, in mezzo ad una così incredibile ostilità della terra, del mare e del cielo, è il maggior titolo di merito di questo film; esso non è quindi un documentario ma è veramente una pellicola drammatica, nel senso semplice e divino che a questa parola danno gli antichi.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 14-VIII-1934)

(...) Un potente soffio di tale poesia da rapire lo spettatore che sia sensibile all'arte. Lo stesso romantico realismo dei russi, che sbalordì quando apparve, qui è superato da un'opera che non esiteremo a chiamare classica. Una misura impeccabile, un ampio respiro, un andamento sinfonico dalle pause solenni, un'umanità che giunge a trasfigurare gli elementi scatenati, li trascende nel mito, li riconduce al dramma eterno. (...) Questa vita, questa vita di tutti i giorni, nella visione che ce ne dona l'artista, diventa canto, epopea. (...) Dopo aver veduto questo film, appaiono infantili le discussioni se il cinema possa o non possa essere un'arte. (...)

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 27-VIII-1934)

L'uomo di Aran può senz'altro essere ammesso tra i classici dello schermo. Il film raggiunge l'armonia più equilibrata fra il dramma umano e gli elementi della natura che divengono a volte essi stessi i protagonisti della vicenda e con gli uomini sono spesso in contrasto: qui sta la potenza della realizzazione di Flaherty che ha descritto tutti i passaggi di questo dramma con la stessa vastità degli elementi stessi. E ogni episodio è, quadro su quadro, del tutto omogeneo; non è cosa facile in un film del genere la continuità dell'azione, specie quando si fondono in una stessa sequenza motivi umani e naturali. Non si sarebbe potuto pensare, prima dell'*Uomo di Aran,* ad una così singolare evidenza di rappresentazione: si cercherebbe invano il trucco o il surrogato e quando qualcuno, vedendo apparire sullo schermo una altissima ondata ravvisa una minuscola barca che sta per essere travolta, ha il senso di quelle proporzioni, ricercherebbe volentieri un trucco qualsiasi che gli permetta di credere ai suoi occhi tanto è poco abituato al vero documentario. Ma si dimentica in quel momento di Flaherty, e lo impara a conoscere poco dopo, per non dimenticarlo più.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 9-IX-1934)

(...) Quello stupendo *Uomo di Aran*, ch'è però soltanto la interpretazione ispirata d'un meraviglioso argomento naturale; grandiosa, certo, ma come potrebbe esserlo una variazione di Listz sopra un tema tracciato da altri: in questo caso, dall'eternità. Ora, opera veramente superiore s'ha da chiamare in arte quella che dal concetto iniziale all'ultimo ritocco s'irradia della stessa anima insufflatrice; che, nata da un momento divino dello spirito, da questo spirito istesso prende intera la sua vita, unificata e potenziata sino ai fastigi dell'umana comunione. (...)

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

(...) Il vero trionfatore della Biennale è l'irlandese Flaherty, nome ben caro a tutti gli amici del cinema. Questo tipo ormai anziano, che è sulla breccia da tanti anni e mai in tanti anni si è lasciato sviare o comprare, continua in silenzio a darci lezioni che la storia del cinema registrerà un giorno tra le fondamentali. La misera e perigliosa esistenza d'un pescatore di Aran, dirupato isolotto al nord dell'Irlanda, è il suo tema lineare. Sempre alle prese con i libecci che intendono sfracellarlo sulle scogliere, con gli enormi pesci che tirano a spezzargli le reni d'un colpo di coda, e con la sassosa desolazione della terra avara, l'uomo non offre a Dio che la sua disarmata tenacia, che la sua oscura fatica per un minimo d'alimento, che le sue astuzie arcaiche di cacciatore e agricoltore. L'uomo pena e sorride, riposa e guarda grave. Dalle alghe aggrovigliate con cui s'apre il film alla spiaggia sterile dove s'allontanano, piccole macchie scure, la moglie e il bambino dell'*Uomo di Aran* al chiudersi della lunga giornata, quest'opera stupenda è concepita e svolta in uno spirito di verità così severo, così intimamente rispettoso dell'energia naturale, da far blocco come un macigno, come una lunga fedeltà d'amore. La giacchetta di Chaplin ha ormai trovato una compagna nella sottana della donna di Aran; tant'è vero che l'arte non conosce né distanze geografiche né categorie sociali.

ELEPHANT BOY

R.: Robert Flaherty, Zoltan Korda - *s.*: dal racconto di Rudyard Kipling « Toomai of the Elephants » - *sc.*: Robert Flaherty - *f.*: Oscar Borrodaile - *m.*: John Greenwood - *int.*: Sabu, W. E. Holloway e attori non professionisti - *p.*: London Film Productions, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE PER LA MIGLIORE REGIA DI FILM STRANIERO.

Peterson Sahib, famoso cacciatore, è incaricato dal governo britannico di organizzare una spedizione nella giungla indiana per catturare degli elefanti selvaggi. Mentre sceglie alcuni elefanti che dovranno servirgli per la spedizione, la sua attenzione è attratta da un bellissimo esemplare, che è guidato dal piccolo Toomai. Poiché il ragazzo — il quale sogna di diventare cacciatore — non vuole a nessun costo staccarsi dall'animale, Peterson accoglie Toomai tra i suoi uomini. Una notte il padre di Toomai — un famoso conducente di elefanti — è sbranato da una tigre. Peterson decide che il ragazzo non può restare con la spedizione e deve ritornare in città. Toomai, mentre sta per lasciare il campo, si avvede

che il suo vecchio elefante (Kala Nagh, una femmina) ha gettato a terra il nuovo cornac. *Nel timore che gli uomini vogliano uccidere l'animale a lui tanto caro, il ragazzo fugge nella notte con esso e — in una radura nella giungla — si trova ad assistere alla leggendaria « danza » notturna degli elefanti selvaggi. Quando Toomai, viene ritrovato, dopo quattro giorni di ricerche affannose, racconta lo spettacolo cui ha assistito, fra l'incredulità generale. Ma egli fornisce precise indicazioni, le quali rendono possibile la cattura del branco di elefanti selvaggi. Toomai fa ritorno in città dalla battuta guidando Kala Nagh e viene salutato futuro grande cacciatore (i grandi gli avevano sempre detto con irrisione che lo sarebbe diventato una volta che avesse visto « danzare » gli elefanti). D'ora innanzi gli spetterà — come già a suo nonno — l'appellativo di « Toomai degli elefanti ».*

* * *

JACOPO COMIN (« *Il Popolo d'Italia* », *Milano,* 31-VIII-1937)

C'è nel film una profonda nobiltà interiore, una luminosità spirituale innegabile, c'è, dal punto di vista spettacolare un fattore emotivo perfettamente reso (l'affetto che lega Toomai al suo elefante) e c'è soprattutto un senso continuo di una grande realtà viva e terrificante. Ma non c'è quel perfetto equilibrio fra la parte documentaria e quella drammatica che era la caratteristica dei primi film di Flaherty. L'adesione tra i due fattori è incompleta. Quello che manca a questo film è proprio ciò che avevamo ammirato maggiormente nelle precedenti opere di Flaherty: l'atmosfera, la realtà interiore. Dove è quello spirito panico, misterioso e naturale, trascendente e istintivo, mistico e sensuale, che giustifica pienamente la danza degli elefanti nella novella di Kipling? Per attenersi alla oggettività delle cose, per serrarsi nella loro apparenza reale senza modificazione di ambientazione e di carattere, Flaherty s'è fermato agli aspetti esteriori della materia, non è riuscito a penetrarne l'anima. Quando Flaherty raggiunge qui il clima del documentario, nel più stretto senso della parola, cioè nella battuta di caccia agli elefanti, la sequenza si irrobustisce subito, si fa vera e profondamente interessante. Trova un suo ritmo interno oltre che esteriore, si completa in un « pezzo ». Ma non riesce a collegare la sua concretezza esteriore con la concretezza spirituale che doveva essere la base fondamentale del film.

RINALDO DAL FABBRO (« *Gazzetta di Venezia* », 31-VIII-1937)

Nel film non sono abusi di inquadrature ricercate nè esibizioni inutili; tutto appare di giusto tono, sia che l'episodio tocchi il dramma e cerchi la commozione, (come nella scena in cui Toomai sparge al vento le ceneri del padre vittima di una tigre e bruciato dopo morto), sia che il ritmo cinematografico si imponga decisamente e possentemente come nelle sequenze della danza notturna, del bagno degli elefanti e della loro terribile carica verso l'acqua pura.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 2-IX-1937)

Flaherty non è tipo da compromessi e il cinematografo, come si pratica ormai è invece tipo anzi archetipo da compromessi e perciò non è facile mettere d'accordo un artista così coscienzioso e uno spettacolo così amante delle contaminazioni. Si spiega dunque come i contatti fra quel regista e il cinema siano così rari. E del resto Alessandro Korda quando si decise ad affidare a Flaherty il film sugli elefanti dell'India gli mise al lato suo fratello Zoltan,

rappresentante dei compromessi e della cassetta. La parte di Zoltan Korda, nel film, è evidente, com'è evidente quella di Flaherty. Tutto ciò che c'è di puro, di genuino, tutto ciò che odora di natura e suona di poetico accento, è di mano dell'autore di *L'uomo di Aran*. *La danza degli elefanti* non ha naturalmente nè la drammatica significazione nè l'ispirata eloquenza dell'*Uomo di Aran*. Eppure alcuni brani in cui si vede che Flaherty ha avuta mano libera, sono di una più classica e composta fattura. (...) Nella *Danza degli elefanti* l'ispirazione è più ferma, più serena e più obbiettiva, e quindi più classica. L'idillio fra il bambino e l'elefante, le semplici tenerezze del bimbo e le formidabili moine dell'elefante, sono brani splendidi come gemme, incastonate in uno dei soliti melodrammi di caccia grossa, cui ha presieduto l'ispirazione contabile e prudenziale di Zoltan Korda.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 31-VIII-1937)

Il film ha parecchi episodi che sono certo le pagine più belle di tutta questa Mostra, e tra le più significative del Cinema di questi ultimi anni. (...) Quello che sullo schermo appare ha ancora un profumo di Kipling, il che non guasta affatto; ma è sovente di uno schiettissimo Flaherty. Il mattutino bagno degli elefanti, le visioni notturne del ragazzo nella giungla, gli echi che si ripercuotono per le radure, il branco costretto al guado d'un fiume, sono gli episodi migliori del film, pagine d'un grande artista. (...) Sono tutti elementi ripresi da un acutissimo osservatore, e trasfigurati poi da un montaggio che arriva alla vera e propria composizione. Tuttavia qualche elemento intruso s'insinua. Comparse visibilmente truccate, episodi rifatti in studio, illuminazioni sommarie si denunciano tra le quinte. La assoluta purezza dell'*Uomo di Aran* ha dovuto qui piegarsi a più d'una concessione; come in certi casi il tema forse esigeva, come in altri, però, poteva suggerire il pensiero d'un successo sicuro. Anche Flaherty si tradisce? Il suo film è semplicemente mirabile in molti e molti episodi; ma ne affiorano qua e là alcune incrinature che non vorremmo dover considerare dei sintomi.

DOMENICO MECCOLI (« *Il Lavoro Fascista* », *Roma*, 31-VIII-1937)

Stelle del film sono la giungla, gli elefanti e il ragazzo indigeno. La trama è semplicissima, ed io ho usato ogni cura per evitare che si sovrapponesse all'azione. In Elephant Boy *la trama ha realmente un valore di secondo piano e l'elemento documentario prevale.* Sono parole alle quali Flaherty ha posto la firma. Ma ecco un'osservazione interessantissima da fare ed è che il produttore del film si chiama Alessandro Korda, un uomo che ha vivo il senso del romanzesco cinematografico. *Elephant Boy* rivela chiaro il connubio il cui risultato è certamente positivo. Punto di partenza del film è il racconto « Toomai degli elefanti » contenuto nel primo *Libro della giungla* di Kipling. Diciamo « punto di partenza » perché del racconto non sono rimasti che i personaggi e la danza degli elefanti. Per il resto, l'avventura è costruita ed inventata con spiccato gusto romanzesco come dimostra la morte del padre di Toomai che accentra di nuovo sul ragazzo la simpatia in un momento in cui stava per affievolirsi dopo la bella presentazione iniziale.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 9-IX-1937)

(...) Siamo tratti ad ammirare il lavoro del rapsoda de *L'uomo di Aran*, più per l'atmosfera esatta e suasiva saputa creare e fissare sul nastro di celluloide, che per le prodezze del ragazzo indigeno. Perciò, nel mentre ammiriamo il finale perchè solenne e profondamente umano, non siamo entusiasti del prologo prolisso e affatto utile all'azione. Gli episodi degni di nota sono troppi per essere enumerati. Non faremo confronti fra i due lavori del Flaherty presentati a Venezia; anche perchè furono ideati con diversa concezione: poeticamente *L'uomo di Aran* è, per noi, superiore. Lo spettacolo — e questo va tenuto nel massimo conto — è adatto a qualsiasi pubblico, la qualcosa significa che a un artista vero non sono indispensabili i lenocini spettacolari (altri registi avrebbero incuneato danze e tradimenti) per conquistare il favore dello spettatore e trascinarlo all'applauso.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna*, 31-VIII-1937)

I fedeli di Flaherty ritroveranno in questa *Danza degli Elefanti* il poeta che in pochi sappiamo; tuttavia, *L'uomo di Aran* è un punto sopra; la giungla non è fotogenica come il mare. La pellicola, che è il libero rifacimento del kiplinghiano *Toomai of Elephants*, non ha vicenda: c'è una commossa intesa tra un fanciullo e un elefante, « Kala Nag »: niente altro. Il fanciullo è raffigurato da un orfano indigeno, Sabù; undicenne, raccolto da Flaherty: un piccolo attore improvviso, schietto e mirabile. E un altro mirabile interprete è il docile bestione, compagno del ragazzo. Con Flaherty, il senso drammatico e poetico è espresso dalle cose; qui, il linguaggio delle immagini ha una sostanza imperiosa. La *Danza degli elefanti* non ha la coerente e salda unità de *L'uomo di Aran*, ma molte pagine rivelano una bellezza maestosa. Questo è il cinema, il grandissimo cinema. Il finale — la spedizione per catturare gli elefanti selvaggi — con una forza veemente e solenne, con Flaherty, noi viviamo nell'infinito e nell'arcano; e intendiamo Dio.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 31-VIII-1937)

Questa formidabile danza e la corsa dell'elefante e del fanciullo durante la notte nella giungla, è la cosa più importante e indimenticabile della novella di Kipling. Nella realizzazione cinematografica essa risulta rimpicciolita, senza quella mitica grandiosità, quella monumentalità terrificante che aveva nella pagina scritta; e parecchia colpa per questo tocca all'accompagnamento musicale assolutamente insufficiente e sbagliato; invece Flaherty si è dilungato di più nello studio del carattere del fanciullo e della sua amicizia col pachiderma, e questa parte è stata narrata da lui con un delicatezza, una grazia, un'intima poesia che ha sollevato spesse volte la commozione e l'applauso.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 31-VIII-1937)

Il racconto calmo e sereno del libro, è stato drammatizzato per lo schermo. (...) Su questa vicenda abbastanza semplice, Robert Flaherty è riuscito a creare una atmosfera poetica che attraverso gli occhi ravviva nell'anima il ricordo della poesia di Kipling. E' come un sogno diventato realtà. Ma per

ricordare che si tratta di uno spettacolo, occorre appunto uno sforzo mentale, tanta è la purezza, la sincerità che Flaherty è riuscito a trasmettere alle visioni paradisiache della Jungla, dell'idillio fraterno tra l'enorme Kala Nag e il piccolo Toomai. Il quale Toomai è personificato da Sabù, un bellissimo ragazzo scoperto in India da Flaherty e Zoltan Korda, suo collaboratore. Sabù è il vero astro del film, sempre agile, sempre pronto. Si deve parlare della fotografia per un film di Flaherty, il poeta della camera? E del resto abbiamo detto che *Elephant Boy* è un incanto, un incanto creato dalle immagini per la loro bellezza, per il ritmo che le governa, per la forza espressiva che se ne sprigiona.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Elephant Boy è un film interessante, un film che respira all'aria libera e cerca di ritrovare sullo sfondo di una natura gigantesca e dominante le fonti primitive della emozione umana. C'è nel film una profonda nobiltà interiore, una luminosità spirituale innegabile, c'è, dal punto di vista spettacolare, un fattore emotivo perfettamente reso (l'affetto che lega Toomai al suo elefante) e c'è sopratutto un senso continuo di una grande realtà viva e vivificante. (...) Quello che manca a questo film è proprio ciò che avevamo ammirato maggiormente nelle prime opere di Flaherty: l'atmosfera, la realtà spirituale. (...) Per attenersi alla oggettività delle cose, per serrarsi nella loro apparenza reale, senza modificazioni di ambientazione e di carattere, Flaherty ha fermato spesso gli aspetti esteriori della materia, ma non è riuscito sempre a penetrarne l'anima.

LUIGI CHIARINI (« *Cinema* » *n. 28, Roma,* 25-VIII-1937)

(...) Porta sullo schermo tutta la poesia di Kipling. Anche se qua e là nel film alcune cose sono mancate, che importa? quando un film ha un senso così vivo e bello della natura, quando ristabilisce con tanta poesia la posizione dell'uomo in seno a questa, si possono perdonare i piccoli errori. Il dramma del piccolo bimbo e dell'elefante è veramente profondo e umano nella sua semplice purezza e confesso che commuove di più di tutti i contorcimenti di Greta Garbo.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

E' l'*Uomo di Aran* di quest'anno. La forza poetica di Flaherty, la sua stupenda e lirica efficacia allorché egli trae dalla natura e dalla vita selvaggia motivi e canti, si palesa in questo mirabile film che non mancherà di strappare consensi. C'è una così semplice e lineare bellezza, c'è una così vivida umanità, c'è uno splendore così irruente di vita e di armonia, che forse l'*Uomo di Aran* è stato eguagliato. Le sequenze degli elefanti sono stupende, la recitazione del piccolo Sabù è eccellente.

REGISTI

Michael Powell

THE EDGE OF THE WORLD

R.: Michael Powell - *s.*: Michael Powell - *sc.*: John L. Balderston - *f.*: Ernest Palmer - *m.*: Michael Powell - *scg.*: ambienti naturali - *int.*: Niall Mc Ginnis, Belle Chrystal, John Laurie, Eric Berry - *p.*: British Indipendent Exhibitors-Joe Rock Prod., 1936.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DEL MINISTERO PER LA CULTURA POPOLARE PER LA MIGLIORE REGIA DI FILM STRANIERO.

Una piccola comunità presbiteriana conduce una esistenza grama e stentata su un isolotto sperduto, oltre le Orcadi. Le frequenti tempeste ed i venti che soffiano senza tregua rendono molto difficili le comunicazioni tra l'isola ed il continente (fra l'altro, in conseguenza di questa situazione un bambino ammalato rischia di perdere la vita). Gli abitanti traggono sostentamento dalla pesca e dalla pastorizia, ma i frutti della loro quotidiana fatica sono molto scarsi. Alcuni giovani vorrebbero abbandonare l'isola, ma il capo della comunità è il più tenace avversario dell'evacuazione. Senonché i mezzi di sussistenza si fanno sempre più insufficienti, e la comunità si trova costretta a lasciare l'isola per stabilirsi sulla terraferma.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 27-VIII-1937)

Come nell'*Uomo di Aran* dal quale evidentemente deriva la tecnica, *The Edge of the World* si vale di una fotografia quanto mai bella e suggestiva dal taglio deciso e robusto. Nessuna ricercatezza si riscontra negli interpreti, che ci appaiono tutti come degli uomini naturalmente virili che si muovono senza finzione di sorta. Non difettano naturalmente le scene di burrasca che completano l'atmosfera creata tutt'intorno agli abitanti dell'isola Hirta.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 27-VIII-1937)

Una vicenda scarna, lineare (...) con pagine che sovente hanno lontana parentela con alcuni frammenti de *L'uomo di Aran*. Quel piccolo mondo ferocemente presbiteriano, la dura vita tra i campi avari e le scogliere squassate dagli uragani, la gara tra i due rivali per una parete a strapiombo sul ribollire dell'oceano, la morte del più temerario; la tempesta che isola il bimbo malato nell'isola sperduta, e l'odissea del rimorchiatore che finalmente riesce a portarvi un medico, fino all'esodo triste e rassegnato: sono pagine stupende, d'una sobrietà tutta pervasa d'un intimo afflato, forse comprensibile soltanto da spettatori assai raffinati.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 4-IX-1937)

E' uno studio d'ambiente che lontanamente ricorda *Acque morte* del Rutten; studio che oggidì, per la maggior comprensione del pubblico, ha potuto passare sullo schermo non soltanto non sollevando proteste, ma riscuotendo applausi. Indubbiamente il ritmo è di una soverchia lentezza e il prologo, poiché anche dal punto di vista comprensivo è inutile, poteva venir eliminato a tutto vantaggio del lavoro stesso. Come in molti casi consimili, il Powell — il regista — è pure l'autore del copione e questo chiarifica l'accuratezza e l'omogeneità della realizzazione. Non manca la punta satirica e questa è rivolta alla facondia di un rappresentante di una setta religiosa i cui sermoni

raggiungono un effetto soporifero. Molte sono le inquadrature suggerite da vera concezione artistica e qualche buona angolazione di strapiombi sul mare fa apprezzare nell'operatore, oltre che abilità, audacia. Tuttavia la vita degli isolani è tratteggiata con acuta esperienza e se la perdita dell'imbarcazione e taluni passi ventosi rammentano l'opera di Flaherty, nondimento non si può disconoscere una serietà d'intenti che va oltre il normale lavoro cinematografico.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 27-VIII-1937)

Al margine del mondo è un film che ha dato al pubblico della Mostra il raro piacere della scoperta. In mezzo a tanti film strombazzati, eccone uno che arriva umile umile, senza che nessuno ne sappia nulla, un filmetto di modeste proporzioni con un intreccio che si racconta in poche righe e alcuni attori di cui nessuno ha mai visto la faccia e udito il nome e che pure si aggiudica di primo acchito uno degli applausi più difficili e spontanei della Mostra. Dico difficili, perché è un film che non possiede nessuna di quelle scaltre attrattive di mestiere sulle quali può sempre contare il produttore commerciale e che per il tono, l'austerità, la reticenza con cui circonda le cose e i personaggi ha tutta la probabilità di passare per noioso presso lo spettatore distratto. (...) La vicenda è raccontata in uno stile robusto e pensoso, con personaggi idealmente scelti e delineati sullo sfondo di procellose scene marine, che se, per l'identità climatica possono ricordare *L'uomo di Aran,* hanno però una loro casta e vigorosa poesia.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 27-VIII-1937)

E' una meraviglia di semplicità, di atmosfera, di sincerità e di bellezza fotografica. Ci racconta un episodio che di tanto in tanto succede, lassù, in capo al mondo in quelle isole squallide e glaciali che, tra la Scozia e il Polo Nord, sembrano dimenticate da Dio e dagli uomini. (...) Questo racconto così patetico è narrato attraverso immagini di una bellezza, di un pathos che la nostra povera parola non saprebbe descrivere: è la malinconia del Nord che dallo schermo ci investe, è l'Oceano che sembra invadere la sala, rovesciarsi su di noi, riempiendo la nostra anima di stupore, di angoscia. E' un poco il miracolo dell'*Uomo di Aran* che si rinnova. Soltanto il film di Flaherty era più dedicato alla pura bellezza del mare nordico, e questo — — che è di Michael Powell — costruisce meglio il mondo degli uomini e racconta una vicenda che nell'altro mancava.

GASTONE TOSCHI (« *Il Popolo di Trieste del Lunedì* », 6-IX-1937)

Una somiglianza può esserci, per apparenza d'ambiente, con *L'uomo di Aran,* ma si tratta più che altro di una affinità di toni, di squallido senso poetico, di disperazione pacata e solenne, e più racconto in questo che in quel film, più vita di creature, un altro interesse tutto umano. La leggenda di un'isola sperduta oltre le Orcadi si anima delle passioni di quei pochi abitanti, dei loro rudi dolori, crudeli, taciturni, finché quella piccola comunità deve abbandonare l'isola dove la vita è troppo difficile. E, con la breve trama, una vuota infinità d'orizzonti, la malinconia delle rocce isolate, lo sconforto d'una stagione eterna che non diventa mai primavera, e tutte quelle creature,

visi mai visti, attori senza un nome noto, personaggi più veri che se fossero conosciuti, racchiudono lo sconforto di quella scena che sembra triste senza mai fine.

* * *

ALFONSO COMASCHI (« *Libro e Moschetto* », *Milano,* 16-IX-1937)

A compensarci di questa delusione (*Victoria the Great,* n. d. r.) è però venuto *Edge of the World* di Michael Powell, un vero capolavoro creato da un autentico artista; si può obbiettare una indiscutibile derivazione di questo lavoro dall'*Uomo di Aran* ma non basta lo spunto a creare una piccola opera d'arte come è questa del regista inglese fino a ieri ignoto; il senso della natura, qualche episodio, come quello della gara fra i due rivali, o della malattia del bimbo isolato dagli elementi, o dalla accorata partenza dall'isola, non possono farsi « per imitazione », e il consenso unanime con cui è stata accolta questa fatica di Michael Powell equivale al più clamoroso *lancio,* che, in questo caso, non era stato neanche, chissà perché?, tentato.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Edge of the World è un film in cui si sente viva e presente l'influenza di Flaherty e del suo *Uomo di Aran* a tal punto che si potrebbe quasi chiamare una imitazione. Lo stesso modo di dare ai personaggi una funzione corale sullo sfondo della natura, lo stesso modo di trattare la trama come un episodio della lotta fra l'uomo e la natura nemica. Il regista, Michael Powell, ha tuttavia delle indubbie qualità: certe scogliere e certi sfondi naturali, sebbene molto nettamente derivati da Flaherty, hanno una loro durezza ed una loro forma che dimostra una personalità cui si può far largo credito per opere più distaccate da quello che si è fatto in questo campo. Anche lo sforzo per portare la vicenda dal caso individuale al caso collettivo, sforzo non tutto riuscito, dimostra nel Powell una possibilità di superamento dei suoi modelli, di cui sarebbe ingiusto non tener conto. Il film è da collocarsi fra le opere interessanti di quella avanguardia cinematografica d'oggi che tende ad una oggettivazione totale della materia attraverso il documentario.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

Che sia proprio questo scarno e scabro film la rivelazione « artistica » della V Mostra? A giudicare dall'interessamento della critica e dalle accoglienze del pubblico, non sarebbe azzardato dirlo. Si tratta di un'opera dovuta ad un indipendente e a realizzatori che, se non son degli ignoti, poco ci manca. Essi hanno messo insieme un film che ha qualche cosa del documentario (per evidenza e linearità di narrazione) e, nello stesso tempo, l'aspro e crudo interesse di un lavoro a soggetto. La fotografia dura, secca, nervosa, richiama irresistibilmente all'*Uomo di Aran* o ad *Acque morte* ed anche l'andamento e il « tono » del film che sono poeticamente concepiti come in uno sfondo di leggenda riportano a quelle opere di pura bellezza, sebbene di diversa entità. In complesso, a noi sembra — passato il momento della sorpresa — che il film non sia di primissimo piano.

REGISTI (Doc.)

Julian Huxley

THE PRIVATE LIFE OF THE GANNETS

R.: Julian Huxley (con la collaborazione di Alexander Korda) - *p.*: London Film Productions, 1935. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - UNA DELLE MENZIONI SPECIALI PER « PREGI PARTICOLARI ».

REGISTI (Cort.)

Len Lye (*)

RAINBOW DANCE

R.: Len Lye - *f.*: Frank Jones - *p.*: G.P.O. Film Unit, 1936. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 19-VIII-1936)

(...) Lye che con la sua *Danza* un po' dadà, ma sempre rigorosamente tricromica per la tricromia, non ci ha fatto certo apparire discutibile sotto l'aspetto cromatico la sua bizzarria musicale.

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 30-VIII-1936)

Rainbow Dance, gustoso malgrado la destinazione pubblicitaria, sopra tutto per una danza di Rooper Done ed altre trovate di Len Lye.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 1-IX-1936)

Gli inglesi hanno mandato un bizzarro filmetto colorato e jazzistico, per la propaganda dei libretti postali di risparmio, intitolato *La danza dell'arcobaleno*. Se la propaganda è anche il pugno nell'occhio, questo certamente lo è.

(*) 1936 - THE BEAUTIFUL CREOLE (*cortometraggio*).

REGISTI (Doc.)

Paul Rotha (**)

SHIPYARD

R.: Paul Rotha - *scen.*: Paul Rotha - *f.*: George Pocknall, Frank Bundy, Frank Goodliffe, Harry Rignold - *p.*: British Instructional Films for Orient Shipping Line, 1934-35. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935).

(**) 1934 - CONTACT (*documentario*).

REGISTI (Doc.)

Harry Watt (*)

NORTH SEA

R.: Harry Watt - *scen.*: Harry Watt - *f.*: H. E. Fowle, Jonah Jones - *m.*: Ernst Meyer - *scg.*: Edward Carrick - *p.*: Alberto Cavalcanti per la G.P.O. Film Unit, 1938. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938).

(*) 1936 - NIGHT MAIL (in collaborazione con Basil Wright - *documentario*).

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 14-VIII-1938)

(...) Un bel tentativo di drammatizzare il documentario, inserendovi un'anonima vicenda, tratta dalla vita di tutti i giorni dei pescatori del Nord. Al tentativo avrebbe giovato una stringatezza maggiore.

REGISTI (Doc.)

Basil Wright *(e Harry Watt)*

NIGHT MAIL

R.: Basil Wright, Harry Watt - *scen.*: Basil Wright, Harry Watt - *f.*: H. E. Fowle, Jonah Jones - *m.*: Benjamin Britten - *p.*: John Grierson per la G.P.O. Film Unit, 1936. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

Italia

REGISTI

Goffredo Alessandrini (*)

CAVALLERIA

R.: Goffredo Alessandrini - *s.*: Salvatore Gotta, Oreste Biancoli - *sc.*: Oreste Biancoli, Fulvio Palmieri, Goffredo Alessandrini, Aldo Vergano - *f.*: Vaclav Vich - *m.*: Enzo Masetti - *scg.*: Gastone Medin - *co.*: Gino Sensani - *int.*: Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Silvana Jachino, Luigi Carini, Clara Padoa, Enrico Viarisio, Mario Ferrari, Nora d'Alba, Adolfo Geri, Anna Magnani, Silvio Bagolini, Ernst von Nadherny - *p.*: I.C.I., 1936.

Presentato alla IV Mostra (1936) - Coppa del Ministero per la Stampa e la Propaganda.

Una giovane di nobile famiglia piemontese, Speranza di Frasseneto, ama un brillante ufficiale di cavalleria, il sottotenente Solaro, il quale — nonostante lo scettico parere dei tecnici — si sta battendo per innovare la tradizionale, rigida tecnica dell' « alta scuola ». Il padre della ragazza si trova in serie difficoltà finanziarie; ma l'amore che porta a Speranza lo induce a non aderire al punto di vista di sua moglie, la quale caldeggia per la figlia un matrimonio di interesse con un ricco e non più giovane diplomatico austriaco, il barone Osterreich. L'aggravarsi della sua situazione finanziaria provoca un improvviso collasso del vecchio di Frasseneto. Speranza — fino ad allora ignara della situazione familiare — scopre la circostanza che ha provocato il declino della salute del padre e decide di sacrificarsi per lui, accettando il matrimonio senza amore. Il colpo per Solaro è duro ed egli cerca di superarlo consacrandosi completamente all'equitazione. Con il passare degli anni, Solaro vince progressivamente lo scetticismo dei conservatori, e la sua tecnica, razionale e moderna, che gli consente di cogliere affermazioni su affermazioni nei vari concorsi ippici europei, viene accettata e adottata. Egli stesso la insegna alle nuove generazioni di cavalleggeri. Fra gli altri diviene suo allievo il fratello di Speranza. Nel frattempo Solaro ha rincontrato, dopo lungo tempo, la donna amata, la quale non lo ha dimenticato, così come egli non ha dimenticato lei. Il fratello di Speranza, avendo un giorno raccolto un'insinuazione a proposito di una relazione che legherebbe Speranza a Solaro, sfida a duello l'offensore. Solaro — venuto a conoscenza del fatto mentre sta per entrare in lizza in un concorso ippico — subisce un grave shock. *Al primo ostacolo cade malamente, ed il suo fedele cavallo deve essere ucciso. Dopo questo incidente l'ufficiale lascia per sempre la cavalleria e passa nell'aviazione, l'arma nuova che si sta affermando. Scoppia la prima guerra mondiale e Solaro — dopo aver compiuto gesta eroiche nel cielo — viene abbattuto con il suo apparecchio. La sua salma viene raccolta e scortata da un reparto di cavalleggeri.*

* * *

Sandro De Feo (« *Il Messaggero* », *Roma*, 29-VIII-1936)

(*Il film*, n. d. r.) si distende (...) tutto in superficie, e deve la sua poesia al dettaglio, alla descrizione, alla rievocazione, più che all'azione. Alessandrini che l'ha diretto ci aveva già dato saggi eccellenti della sua facilità e del suo gusto nel cogliere il punto giusto di colore di un dato ambiente e

(*) 1932 - SECONDA B (Una delle due medaglie d'oro del Gruppo Nazionale Produttori).
1939 - ABUNA MESSIAS (Coppa Mussolini per il miglior film italiano).

di una data società: con ironia ma senza acredine, in *Seconda B,* con rispettoso sentimento in *Don Bosco.* Ora è una Torino *fin de siècle,* galante e provinciale, e la Roma del « Piacere » che sono servite di pretesto al regista per un'altra delle sue divertenti e delicate esercitazioni descrittive. La più delicata e la più divertente forse, ma la più coscienziosa certamente. Voi cerchereste invano, qui dentro, una dimenticanza grossolana, o un errore di gusto, o una caricatura smaccata. Quel tanto di sentimento e di ironia che dovrebbero sempre presiedere a questo genere di rievocazioni, qui dentro sono ottimamente dosati, conferendo a tutta la riesumazione quel profumo ineffabile che corre per esempio nelle più riuscite poesie di Gozzano. Tanto vale dunque parlare di atmosfera. Certamente: in questo film ce n'è da vendere ed è appunto questo tono, questo colore, questo profumo, giusti e ben distribuiti che ventilano e menano in porto agevolmente il racconto assai lieve, quasi inesistente.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 29-VIII-1936)

Tentare una visione ciclica in un film, con una vicenda che abbracci più epoche, e ad ognuna conceda quasi lo stesso respiro, significa per lo più affidare il racconto a parecchi episodi, cronologicamente ordinati. I novanta minuti di proiezione se ne fuggono molto rapidamente; per contenervi un ciclo bisognerà necessariamente ricorrere allo scorcio e all'incastro. Soggetto e sceneggiatura di *Cavalleria* non sempre rispondono a tutto ciò. Mi pare questa la sola e non fondamentale riserva da farsi al film; riserva che però molto facilmente si dimentica per una ricchezza e una accuratezza rare, per un gusto che presiede quasi a ogni inquadratura, per una interpretazione complessivamente lodevole, per una salda regia di parecchi episodi. Le due cariche (...) sono due bellissime pagine; la carrellata che lentamente descrive un concerto in un palazzo romano (...) è gustosissima; il nostro vecchio Piemonte (...) è ritratto con mano attenta e delicata; parecchie visioni di guerra sono fortemente scorciate; e le ultime inquadrature, quelle del lento trasporto della salma di Solaro, compiuto da uno squadrone dei « suoi » cavalleggeri, danno un altro momento di commozione, forse il più intenso, ben dominato da un regista di schietto ingegno.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 29-VIII-1936)

Salvo il luogo comune della ragazza che per salvare il padre dalla rovina, sposa un uomo che non ama, situazione del resto risolta con particolare abilità e con sufficiente naturalezza di dialogo e di atteggiamenti da parte di tutti gli interpreti, la trama è consistente ed ai motivi umani si alterna in frequenti successioni indovinate il motivo principale: la cavalleria. Non vi è a questo riguardo la grande scena di effetto: ma di scene, e quindi di inquadrature degne di rilievo, ve ne sono molte, dal principio alla fine. Un montaggio molto preciso ha, specie nelle sequenze d'assieme, contribuito al risultato; ritmo e tempo sono costantemente mantenuti. Nelle scene di interno l'ambientazione è assai accurata, dalla scenografia ai costumi, di particolare buon gusto (ed era l'epoca del cattivo gusto). La rievocazione gode

quindi di un insieme squisitamente armonico; di uno sviluppo di scene di esterno stilisticamente ottime: la cavalleria ha il suo film.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 29-VIII-1936)

Cavalleria è, per citare un modello conosciuto, una specie di *Cavalcade* della nostra gloriosa arma di cavalleria. (...) Da questo punto di vista il film che voleva una evocazione delle glorie e degli spiriti della nostra cavalleria ha raggiunto pienamente il suo intento. (...) Meno presa ha avuto visibilmente la vicenda che si intreccia su quello sfondo fiammeggiante. C'era sì, una gentilezza rovettiana e ottocentesca nella storia della baronessina Speranza. (...) E c'era un profumo fogazzariano nella passione non consumata. (....) Ma la trattazione frammentaria di questo intreccio, l'incerta delineazione dei caratteri, la poco stringente struttura del dialogo, impediscono che questo romanzo vi avvinca a fondo, che il nostro interesse per esso vada oltre il rispetto che ci ispira l'evocazione di un mondo per tanti lati nobili e caro e l'ammirazione per il modo delicato, scrupoloso, perfetto con cui gli autori del film hanno saputo porcelo davanti agli occhi. Alessandrini ha diretto con la solita mano raffinata, intelligente ed elegante, anche se non sempre nervosa nel racconto. Oreste Biancoli, autore con Salvator Gotta del soggetto, lo ha coadiuvato con amorosa cura. Tra gli interpreti, gli uomini, Amedeo Nazzari, tanto serio, corretto e bravo, specie nella seconda parte, Mario Ferrari che fa del suo personaggio, sinceramente delineato, uno dei sostegni del film, ed Enrico Viarisio a cui si debbono due o tre fra le battute meglio timbrate, spiccano facilmente sugli altri. Elisa Cegani è in qualche scena commovente e in alcuni primi piani molto espressiva, ma mi è parsa un poco meno ispirata che in *Ma non è una cosa seria*. Giusta di tono ed efficace di recitazione Clara Padoa nell'ingrata parte della madre. Accurato e scrupoloso come sempre Luigi Carini, e graziosa la Jachino. Molto bella la fotografia di Vich ed eccezionalmente riuscita la musica di Masetti.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 29-VIII-1936)

Un buon film, non eccezionale, non molto intenso, niente affatto dinamico. Si regge sull'interpretazione singolarmente efficace e bene affiatata nell'insieme, sulla bella fotografia e su quello stile pacato e simpatico che è caratteristico di Alessandrini. (...) Elisa Cegani avrebbe potuto dare qualche nota di più al personaggio, ma forse la monotonia è l'unico difetto di questa attrice, altrimenti ottima. Viarisio cesella un « tipo » notevole. Nazzari si afferma come il più interessante dei nostri primi attori dello schermo. Possiede quella segreta, indefinibile ricchezza che si usa chiamare personalità. Ciò che gli permette di superare gli ostacoli di parti scialbe o poco decorative, come questa di ufficiale di cavalleria dell'anteguerra, con baffi e una divisa fuori moda.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 6-IX-1936)

Alessandrini non ha, forse, l'ispirazione maiuscola: ma quella misurata di cui dispone è di una proporzione, di una chiarezza, di una proprietà, di una pu-

lizia che, più ci penso, più mi appaiono persuasive. E qualche volta egli ha pure l'estro: quell'estro che sì raro arride agli stessi ingegni. (...) Sì, una ventata marzolina passa, ogni tanto, nell'immaginazione di Alessandrini: e avete fresco; e il cuore vi si allevia. Chi non ha provato questo senso euforico, ad esempio, nella scena del concerto (...) o nella scena dell'ippodromo. (...) Il Nazzari (...) deve alla marzialità del tratto e della voce un autentico successo personale, non diminuito neppure dalla jattura d'aver messo due volte la bandoliera a rovescio. Fu il solo rovescio del film.

* * *

JACOPO COMIN (« *Lo Schermo* », *Roma, ottobre* 1936)

Più largo nei tempi, invece, più snodato e più diffuso, *Cavalleria,* che è un film di primissimo ordine sotto tutti i punti di vista, anche se porta in sè la deficienza iniziale di un soggetto che, per il suo carattere ciclico e la sua forma volutamente episodica, ha dato al film una fisionomia un po' diseguale: per intenderci mentre *Squadrone bianco* può essere rappresentato in grafico con una curva ascendente e continua, *Cavalleria* troverebbe il suo equivalente in una linea spezzata, interrotta da qualche improvvisa caduta, con riprese interessantissime ma che non sempre arrivano a tener su la linea fino al termine del segno. Tuttavia si tratta di un'opera cinematograficamente bella e riuscita. Si respira in tutto il film un'atmosfera romantica delicatissima, sobriamente tratteggiata eppur così viva così chiara che trova con suadente facilità le vie del cuore del pubblico. Atmosfera resa con estrema finezza, con delicata grazia e tenerezza di tinte. (...) A voler sottilizzare si può dire che la fusione tra l'elemento eroico e l'elemento sentimentale è più esteriore che intima: la vicenda amorosa non ha sviluppi, e più che un sostegno appare in definitiva come una *ficelle.* Ma l'abilità di Alessandrini sta appunto in questo, nell'aver saputo trovare in quell'atmosfera romantica che circonda le due trame l'elemento unificatore: così la fotografia, l'inquadratura, la visività del film, insomma, tien luogo d'unità e crea all'opera un suo carattere particolare.

LUCIANO SERRA PILOTA

R.: Goffredo Alessandrini - *supervisione*: Vittorio Mussolini - *s.*: Franco Masoero, Goffredo Alessandrini - *sc.*: Roberto Rossellini, Goffredo Alessandrini, Fulvio Palmieri, Giulio Cesare Viola, Ivo Perilli - *f.*: Ubaldo Arata, Pietro Pupilli, Mario del Frate - *m.*: G. C. Sanzogno - *scg.*: Gastone Medin - *int.*: Amedeo Nazzari, Egisto Olivieri, Germana Paolieri, Mario Ferrari, Roberto Villa, Andrea Checchi, Olivia Fried, Guglielmo Sinaz, Oscar Andriani - *p.*: Aquila Film, 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - COPPA MUSSOLINI EX AEQUO (con *Olympia* di Leni Riefenstahl) PER IL MIGLIOR FILM.

Luciano Serra, reduce dalla prima guerra mondiale, nella quale ha combattuto come aviatore, vive con la moglie ed il figlio Aldo in casa del suocero e mette insieme magri guadagni portando in gita i forestieri sul suo velivolo. Nel 1921 decide di andare nell'America del Sud per tentare la fortuna. Ma riesce soltanto ad acquistarsi fama trasportando in volo i leoni dei circhi. Ad un certo momento egli ripone tutte le sue speranze in una impresa eccezionale, che dovrebbe portarlo ad attraversare l'Atlantico in volo. Gli organizzatori del raid, *gente interessata e senza scrupoli, lo abbandonano, ma Serra decide di*

tentare da solo l'impresa. Il tentativo fallisce e di lui non si hanno più notizie. Nel frattempo suo figlio Aldo — che ha ereditato dal padre la passione per il volo — è riuscito a superare l'ostilità del nonno e ad entrare nell'Accademia Aeronautica. Divenuto ufficiale, egli partecipa alla guerra d'Etiopia. Anche Luciano — che a suo tempo, dopo il fallimento del tentativo del raid, *una nave aveva raccolto nell'oceano — prende parte alla guerra, come semplice legionario. Il treno sul quale Luciano si sta spostando con il suo reparto è assalito dagli abissini. La squadriglia di cui fa parte Aldo interviene in aiuto, ma l'apparecchio di Aldo è abbattuto. Il suo compagno di volo reca la notizia al treno. Luciano — appreso che suo figlio si trova ferito a breve distanza — lo raggiunge, parte in volo e si reca alla base, da dove decolleranno in soccorso altri apparecchi. Egli riesce nell'intento, ma l'impresa gli costa la vita. Aldo riceverà la medaglia d'oro decretata alla memoria di suo padre.*

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma,* 29-VIII-1938)

(...) Che si tratti di un'opera concepita e realizzata da giovani, è scritto in ogni pagina di essa. In ogni pagina voi avvertite l'entusiasmo dei suoi giovani autori, ma anche il pudore di questo entusiasmo che è un sentimento anche esso tipicamente giovanile. Di modo che il discorso è spesso indiretto. Indiretta, per esempio, e adombrata sottilmente dietro i casi del protagonista è una breve storia dell'aviazione italiana. (...) Ecco perchè nel film la zona dei secondi piani allusivi alla storia più recente appare così fusa e assorbita nel film. Il che vale quanto dire che gli autori non si sono mai fatti prendere la mano nè dalla storia, nè dai riflessi sentimentali che questa poteva avere su di essi. Si sono controllati ed hanno controllato non solo la materia drammatica, ma anche quella documentaria del film. (...) La parte che mi pare meno riuscita è quella sudamericana, dopo il prologo, si avvertono qua e là degli sbandamenti e dei rilassamenti anche di fotografia; ma si tratta di sbandamenti corti, riparabili con un più minuzioso e coraggioso lavoro di raccordo e di rifinitura.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 29-VIII-1938)

Le difficoltà dell'assunto erano tali da far tremare il più agguerrito uomo di cinema. Si presentavano anzitutto quelle di una vicenda ciclica, dove i trapassi da un'opera all'altra non sono mai facili, dove l'azione può quindi sovente tendere alla frammentarietà, dove gli interpreti sono pur sempre costretti a seguire una non breve parabola del tempo. In più (...) c'era ancora il pericolo che il dramma dell'uomo scomparisse, o almeno s'attenuasse, quasi assorbito dall'immenso coro. Tutto ciò, invece, in *Luciano Serra pilota* non solo è stato vittoriosamente superato come ordine, come tessitura; ma, ciò che ancora più importa, è stato piegato alle intime esigenze del racconto e del dramma, con toni di una sobria, commossa umanità. (...) Con la produzione di questo film appare nella nostra cinematografia una figura tanto importante quanto fino a ieri ignorata: quella del supervisore. E' l'animatore, il coordinatore del film, dalla prima ideazione all'ultimo montaggio; e la sua presenza, in *Luciano Serra,* è evidente dalla impostazione di tutta la produzione al tono della recitazione, sobria, contenuta, e vibrante. La regia di Alessandrini trova qui la sua compiuta affermazione (...) oltre alla composizione del quadro, sempre impeccabile, è nel dominio degli attori che ancora questa regia si rivela vivida e sagace. Un'interpretazione esemplare. Amedeo

Nazzari ha disegnato la figura di Luciano Serra come meglio non sarebbe stato possibile; dai primi istanti del film fino alla morte la parabola del suo personaggio severamente si conchiude, con accenti che sempre corrispondono a uno stato d'animo, e ogni stato d'animo converge a creare un carattere. Accanto a lui metteremo subito Mario Ferrari, un colonnello Morelli asciutto, forte, virile: un attore completo, che non da oggi ha diritto ad essere chiamato un interprete. (...)

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 29-VIII-1938)

Il fatto nuovo, in *Luciano Serra pilota,* è il modo come è raccontato. Purtroppo il nostro cinema non era mai riuscito a progredire sotto questo rispetto. Mentre il cinema americano, il cinema francese, si ami o non si ami il loro genere, avevano saputo crearsi, ciascuno per proprio conto, uno stile di dialogo e di recitazione cinematografico, genuino e diretto, i nostri film, anche quelli che erano per tanto altri rispetti i migliori, continuavano a perseverare in un convenzionalismo superato e stucchevole. Vi era sempre un eroe che parlava come Plutarco, un bravo giovine che parlava come Giannettino e uno zio che parlava come papà Lebonnard. *Luciano Serra pilota* rompe l'incanto e benedetto sia se riuscirà a trascinare per questa strada anche gli altri. Che cosa significa che un film è ben raccontato? Significa che ci sono dentro dei personaggi vitali e spontanei, dei personaggi che si muovono in un'atmosfera che è la loro, dei personaggi che parlano non per il pubblico ma per se stessi. (...) Finalmente abbiamo qui dei personaggi che sono messi a loro agio, che possono camminare e respirare come Dio li ha fatti. (...) Luciano Serra è un vivido, reale carattere, una di quelle figure autonome e complete che quando si imbroccano non si cancellano più. (...) Questo è *Luciano Serra pilota,* film nuovo, film giovane, pieno di qualità umane, pervaso di un'emozione patriottica che si esprime senza gesticolazioni e senza retorica; film che, con qualche inevitabile allentamento nei punti di sutura della vasta e complessa vicenda, accumula dei nuclei di salda ed essenziale narrazione, di intenso e conciso dramma. (...) Portati entro una vicenda umana e un'atmosfera sentita, anche gli interpreti hanno dato tutto il meglio di sé. Viene naturalmente in testa Amedeo Nazzari, che impersona Luciano Serra e che ha dato un'interpretazione di una compattezza e di una sensibilità e di un rilievo che non aveva mai raggiunto prima. Con questa interpretazione si impone assolutamente come il più completo e robusto attore giovane del nostro schermo. (...)

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 29-VIII-1938)

In questo film non c'è la perfezione formale, senza stile e senz'anima, che caratterizza una certa produzione commerciale straniera che imperversa su tutti gli schermi; ma c'è l'impeto lirico, l'audacia giovanile, un'alta coscienza della nobiltà dei compiti che la cinematografia deve assolvere, insieme a quello di divertire le folle. La perfezione tecnica e fotografica, l'accuratissimo montaggio, la bella colonna sonora che, specialmente per la battaglia, presentava grandi difficoltà, felicemente superate: tutto ciò è indice di un'organizzazione attenta e minuziosa e, nel contempo, è una riprova della modernissima attrezzatura di cui dispone Cinecittà.

* * *

ADOLFO FRANCI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 11-IX-1938)

(...) Il nostro *Luciano Serra* è un film degno finalmente di questa nuova e alacre Italia. E potete crederci se lo scriviamo qui dove non si risparmiarono critiche anche ai così detti film « ufficiali ». *Luciano Serra* ci ha mostrato quello che il cinema italiano può fare se ci si mette un po' di fede, di volontà, di capacità e di intelligenza. Diciamo insomma che a Venezia, coll'agosto 1938, è incominciata un'era nuova. E speriamo che continui. (...)

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

L'aviazione intesa come istinto che si tramanda di padre in figlio è il nucleo della vicenda di *Luciano Serra pilota*. Il soggetto è nato da questo nucleo, da questa idea, che ci pare una delle più belle che il cinema abbia finora offerto. (...) Non sarebbe riuscita inopportuna una più accurata elaborazione della sceneggiatura che avesse tenuto conto delle necessità di uno spettacolo cinematografico, che avesse preveduto le esigenze di equilibrio che un film deve possedere. Né sarà inopportuno accennare a qualche difetto di racconto vero e proprio, di inquadratura di singole scene: difetti che scompaiono nella ampiezza della vicenda, nel ritmo complessivo del film. E' un ritmo di andante sostenuto, e forse sarebbe stato giovevole non sottolineare il bel crescendo della vicenda (...) con una musica che più di una volta sfocia nella retorica. Peccato, perchè il regista si è mantenuto sempre guardingo nei confronti della retorica. E con le immagini, in un tema tanto arduo, è riuscito a mantenersi del tutto distaccato; talvolta ci è caduto con il parlato; e forse la colpa non è stata sua, ma degli attori, e talvolta delle frasi che avevan da dire. (...) Dall'atmosfera sonnolenta e depressa della prima parte al vigoroso, potente finale, a quella chiusa maestosa e commovente, è tutto un susseguirsi di scene dove lo slancio, il fremito giovanile si fanno sentire. (...) Amedeo Nazzari (...) più persuasivo ci è parso nella seconda parte. (...) Invece ci parve difettosa la dizione delle prime scene, di intonazione un poco rilassata. Non molto persuasiva invece Germana Paolieri, specie nella seconda parte, troppo impassibile ancora e troppo giovane di fronte a un figlio già grande; come se l'ansia del figlio e la vita del marito non la riguardassero. Duro e incisivo, ma senza raggiungere toni eccezionali, Egisto Livieri nel ruolo del suocero di Luciano. Disinvolto Gino Mori (Aldo bambino) e coscienzioso Roberto Villa (Aldo ragazzo). Dignitoso come sempre, Mario Ferrari, e sempre buon caratterista Guglielmo Sinaz, nel ruolo del sudamericano trafficone.

ALBERTO CONSIGLIO (« *Film* », *Roma*, 3-IX-1938)

Dopo *Luciano Serra* possiamo cominciare ad essere pessimisti. Virilmente pessimisti. Cioè incontentabili. Il cinema italiano ha finalmente raggiunto l'arte. L'arte viva. In questo film si manifesta uno spirito italiano ed europeo. Neppure l'ombra dell'esperienza americana. Forse il proiettile scagliato è andato a conficcarsi al di là dell'industria. Ma questo non ha importanza. L'industria passa, l'arte resta. (...) Mirabile dialogo, dosato con estrema sapienza, recitato con una dizione naturalissima, assolutamente insolita per il cinema

italiano, ancora incerto nelle pastoie dell'enfasi teatrale. Altri aspetti tecnici di questo lavoro ci rassicurano e ci dimostrano che *Luciano Serra* non è un punto di partenza. Non basta, perchè una produzione cinematografica si affermi, che si possa puntare su un grande temperamento di regista. Bisogna poter contare anche su qualche attore che rappresenti una cifra assoluta, indipendente. E' il caso di Amedeo Nazzari? Diremmo di sì.

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 53, Roma,* 10-IX-1938)

Qui c'è entusiasmo giovanile, vita. Le nobilissime intenzioni che hanno suggerito la realizzazione di questo film, appaiono specialmente là dove sono evitati del tutto certi luoghi comuni del cinema italiano. (...) Di questo genere di roba e tali compiacimenti (*i seni ignudi che appaiono in* Sotto la croce del Sud, n.d.r.) non si vale invece *Luciano Serra pilota.* Siamo in un altro clima. Anche se debole è il personaggio della donna, moglie del protagonista, v'è, nel resto, un atteggiamento favorevole a quei sani sentimenti che altri forse, con scarsa accortezza, avrebbero lasciato sfociare nella retorica. Non dico che in qualche punto, specie per causa di una recitazione lievemente solenne, non si sia rischiato di toccare la retorica, ma infine, quel « desiderio di librarsi nell'aria del cielo » che vien tramandato di padre in figlio, vien fuori da una stringente cadenza di immagini, legate da un montaggio abile e sapiente.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

La generazione di mezzo è vasta. Comprende tutti gli uomini che oggi si trovano fra i trentacinque e i quarant'anni: quelli che non ebbero tempo di adeguarsi alla nuova maniera di dar l'arrembaggio alla vita e che non erano più così semplici da rimaner fedeli alla vecchia morale dell'ultimo ottocento. Contro costoro si sono scagliati tutti, per dieci anni; i vecchi e i giovani. Pochi sono stati quelli che si sono salvati. Pochissimi quelli che hanno vinto. Luciano Serra è di questi ultimi, perchè ha vinto in suo figlio. Ed è per questo che la sua vita, narrata cinematograficamente in modo ammirabile, ci ha tutti commossi: noi che siamo suoi compagni, e gli altri che hanno ormai capito quale è stato il nostro tormento. In questa umanità viva e vera sta il grande successo del film, che ha trovato nella supervisione, nella regia, nella produzione, nell'interpretazione e nella realizzazione le condizioni ideali per classificarsi tra le opere d'arte cinematografica più degne del nostro tempo.

REGISTI

Mario Camerini (*)

GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!

R.: Mario Camerini - *s.*: Aldo de Benedetti, Mario Camerini - *sc.*: Mario Soldati, Aldo de Benedetti, Mario Camerini - *f.*: Massimo Terzano, Domenico Scala - *m.*: Cesare A. Bixio, Armando Fragna - *scg.*: Gastone Medin - *int.*: Vittorio de Sica, Lya Franca, Cesare Zoppetti, Pia Locchi, Anna d'Adria, Giacomo Moschini, Tino Erler, Maria Montesano, Didaco Chellini, Carola Lotti - *p.*: Cines, 1932.

(*) 1939 - GRANDI MAGAZZINI.

AUSTRIA - Registi: *Maskerade* di Willi Forst (Adolf Wohlbrück, Olga Tscechowa). *Sotto*: Attori: Paula Wessely in *Episode* di Walter Reisch.

BELGIO - Registi: *L'Agneau mystique de Van Eyck* di André Cauvin.

CECOSLOVACCHIA - *In alto a sin.*: Registi: *Jánosík* di Martin (Mac) Fric. *A destra*: *Extase* di Gustav Machaty (Hedy Kiesler, Aribert Mog). *Sopra*: *Reka* di Josef Rovensky (Vása Jalovec, Jarmila Beránkovâ). *A lato*: *Panenství* di Otakar Vávra (nella foto Lída Baarová).

Francia - Registi: *Quai des brumes* di Marcel Carné (Jean Gabin, Michèle Morgan). *Le jour se lève* di Marcel Carné. *Sotto*: *A nous la liberté* di René Clair (nella foto Henri Marchand).

FRANCIA - Registi: *Un carnet de bal* di Julien Duvivier (Louis Jouvet, Marie Bell). *A destra*: *La kermesse héroïque* di Jacques Feyder (Françoise Rosay). *Sotto*: *La signora di tutti* di Max Ophüls (Isa Miranda) (*film realizzato in Italia*).

FRANCIA - Registi: *La grande illusion* di Jean Renoir, (Jean Gabin, Pierre Fresnay, Marcel Dalio, rispettivamente primo, terzo e quarto da sinistra). *La bête humaine* di Jean Renoir (Simone Simon, Jean Gabin). *A lato*: Attori: Pierre Blanchar (con Harry Baur, il primo da sin.) in *Crime et châtiment* di Pierre Chenal.

GERMANIA - *A lato*: Registi: *Der Kongress tanzt* di Eric Charell (nella fotografia Lilian Harvey). *Olympia* di Leni Riefenstahl. *Sotto*: *Maedchen in Uniform* di Leontine Sagan (Herta Thiele, nella fotografia a destra).

GERMANIA - Registi: *Der Verlorene Sohn* di Luis Trenker (nella fotografia). *A lato*: *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* di Hans Steinhoff (Werner Krauss, Emil Jannings). *Sotto*: *Der Kaiser von Kalifornien* di Luis Trenker (nella foto, a sinistra).

Attori: Emil Jannings in *Der Herrscher* di V. Harlan.

GIAPPONE - Registi: *Gonin no Sekkohei* di Tomotaka Tasaka. *Sotto*: *Tsuchi* di Tomu Uchida.

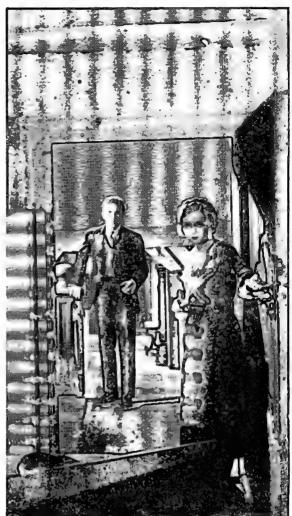
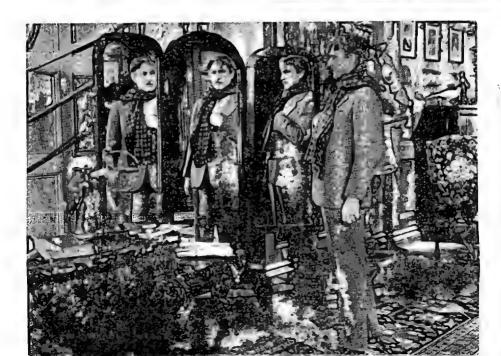
GRAN BRETAGNA - *In alto*: Registi: *Pygmalion* di Anthony Asquith e Leslie Howard (quest'ultimo nella foto). *Sopra*: *The Robber Symphony* di Friedrich Feher (Françoise Rosay). *A lato*: *Man of Aran* di Robert Flaherty (Colman Tiger King).

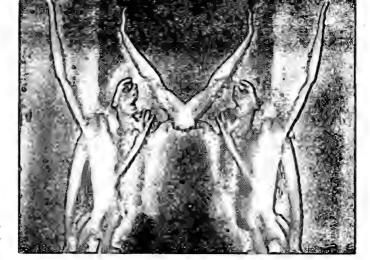
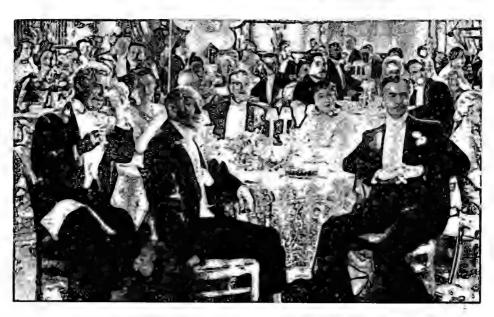
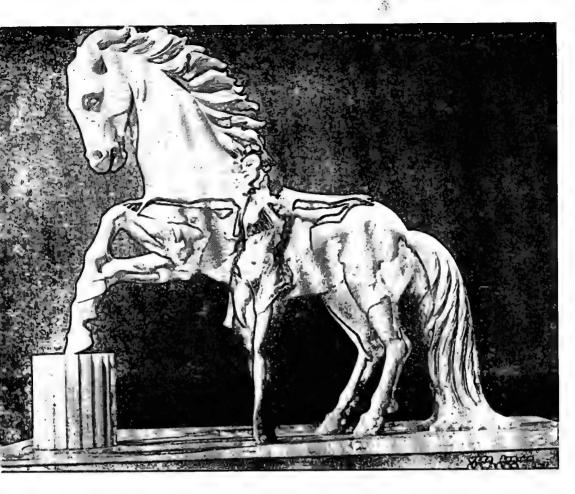
Italia - Registi: *Cavalleria* di Goffredo Alessandrini (Elisa Cegani, Amedeo Nazzari). *Sotto*: *Luciano Serra, pilota* di G. Alessandrini (da destra, Andrea Cl[illegible]chi, Oscar Andriani, A. Nazzari). *In basso*: *Lo squadrone bianco* di Augusto Genina (Fosco Giachetti).

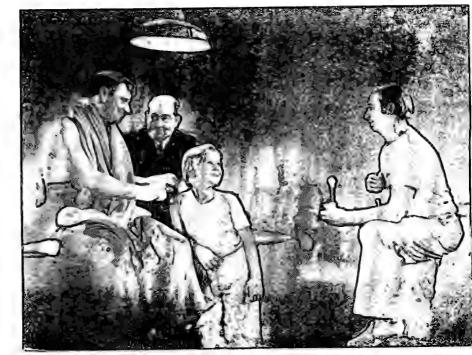
ITALIA - Registi: *Darò un milione* di Mario Camerini (Assia Noris, Vittorio De Sica). *A lato*: *Gli uomini, che mascalzoni!* di Mario Camerini (Vittorio De Sica). *Sotto*: *Il signor Max* di Mario Camerini (Rubi Dalma, Vittorio De Sica).

OLANDA - Regìa: *Dood Water* di Gerard Rutten. *Sotto: De Ballade van de Hoge Hoed* di Max de Haas.

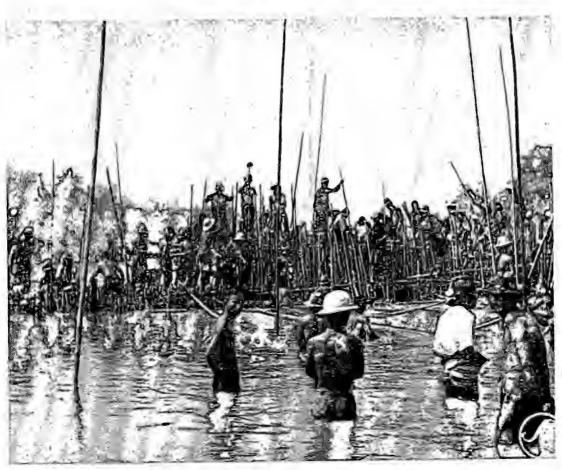
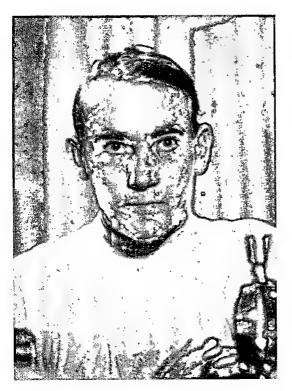
STATI UNITI - *In alto*: Registi: *No Greater Glory* di Frank Borzage. *Sopra*: *Forbidden* di Frank Capra (Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou). *A lato*: *It Happened One Night* di Frank Capra (Claudette Colbert, a sin. nella foto).

Stati Uniti - Registi: *The Informer* di John Ford (Margot Grahame, Victor McLaglen). *A lato*: *The Man I Killed* (o *Broken Lullaby*) di Ernst Lubitsch (Phillips Holmes, Nancy Carroll). *Sotto*: *Twentieth Century* di Howard Hawks (nella foto John Barrymore).

STATI UNITI - Registi: *In alto*: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Rouben Mamoulian (Fredric March). *Sopra*: *Becky Sharp* di Rouben Mamoulian (Miriam Hopkins). *A lato*: *Winterset* di Alfred Santell (nella foto Margo, Burgess Meredith).

STATI UNITI - Registi: *The Devil Is a Woman* di Joseph von Sternberg (nella fotografia Lionel Atwill, Marlene Dietrich). *Sotto*: *Jezebel* di William Wyler (nella fotografia Bette Davis).

Stati Uniti - Registi: *Lot in Sodom* di John Sibley Watson e Melville Webber.

Il « Musical »: *The Great Ziegfeld* di Robert Z. Leonard (da destra, William Powell, Luise Rainer, Frank Morgan e, ultimo a sinistra, Nat Pendleton. *A lato*: *Shall We Dance* di Mark Sandrich (nella fotografia Ginger Rogers e Fred Astaire).

Stati Uniti - Il « Musical »: *The Goldwyn Follies* di George Marshall (nella foto Vera Zorina).
Sotto: Lo « Horror Film »: *The Invisible Man* di James Whale (Una O'Connor, Claude Rains).

STATI UNITI - *A lato*: Aspetti del rapporto fra teatro e cinema: *Strange Interlude* di Robert Z. Leonard (Norma Shearer, Clark Gable). *Sotto*: Il disegno animato: *Snow White and the Seven Dwarfs* di Walt Disney. *Popeye the Sailor,* il personaggio creato da Max e Dave Fleischer.

Attori: Wallace Beery (con, da sinistra, Edward Brophy, Jackie Cooper e Roscoe Ates) in *The Champ* di King Vidor.

STATI UNITI - Attori: Greta Garbo (con John Barrymore) in *Grand Hotel* di Edmund Goulding; *a destra* in *Queen Christ.na* di Rouben Mamoulian; *sotto* (con Fredric March) in *Anna Karenina* di Clarence Brown.

STATI UNITI - Attori: Helen Hayes (con Robert Young) in *The Sin of Madelon Claudet* di Edgar Selwyn. *Sotto*: Katharine Hepburn in *Mary of Scotland* di John Ford. *In basso*: Paul Muni in *The Story of Louis Pasteur* di W. Dieterle.

SVEZIA - Registi: *En Handful Ris* (o *Man Och Kvinnas*) di Paul Fejos e Gunnar Skoglund. *Sotto*: *Gläd dig i din Ungdom* di Per Lindberg.

SVIZZERA - Registi: *Die Ewige Maske* di Werner Hochbaum (nella fotografia l'attore Mathias Wieman).

U.R.S.S. - Registi: *Zemlja* di Aleksandr Dovzenko (nella fotografia l'attore Pëtr Masocha). *Sotto*: *Vesëlye Rebjata* di Grigori Aleksandrov.

U.R.S.S. - Registi: *Putëvka v zizn* di Nikolai Ekk.

Registi: *Groza* di Vladimir Petrov (nella foto Alla Tarassova, M. Zarov). *Sotto*: *Peterburgskaja Noc* di Grigori Rosal e V. Stroeva.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

Bruno, un giovane autista di Milano, si mette a fare la corte ad una timida e graziosa commessa di profumeria, Mariuccia, figlia di un autista di taxi. Per meglio far colpo sulla ragazza — cui ha tenuto nascosto il suo mestiere — egli si finge proprietario dell'automobile del suo padrone, e con essa accompagna Mariuccia in gita sui laghi. L'atmosfera romantica creatasi fra i due (la ragazza si è a propria volta innamorata di Bruno), è guastata dall'imprevisto sopraggiungere dei padroni di Bruno, il quale si trova costretto ad adempiere i suoi doveri di autista e ad allontanarsi con una scusa, promettendo a Mariuccia di tornarla a riprendere. Un incidente impedisce a Bruno di tornare, così che Mariuccia si crede deliberatamente presa in giro. Perso il posto, per un po' il giovane cerca lavoro senza successo. E senza successo cerca Mariuccia alla profumeria, chè la ragazza sta prestando servizio alla Fiera. Qui la ritrova Bruno, cui Mariuccia riesce a procurare un lavoro nell'ambito della Fiera. La schermaglia sentimentale tra i due si prolunga, complicata dal fatto che un ricco signore ha messo gli occhi su Mariuccia ed un'altra commessa fa l'occhiolino a Bruno. Ma ripicche e bisticci non impediscono all'amore di Bruno e Mariuccia di giungere al lieto fine.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 12-VIII-1932)

La trama è semplice e trova il suo scopo più che altro in certi fluidissimi passaggi in cui l'umorismo più sano si unisce ad una viva naturalezza. Scene che raggiungono talvolta una comicità che ha un suo proprio stile: stile italiano. Questa storia che ha in una Mariuccia e in un Bruno i suoi personaggi principali, ai quali fanno da contorno molti altri, persone comuni e qualunque, è condotta da Camerini con grande abilità: essa parte da un niente, prosegue sopra un filo sottilissimo, senza scene statiche o prive di naturalezza e si conclude con altrettanta semplicità. E' nelle cose semplici e nel sapercele far accettare ed apprezzare — come questo film — che si manifesta l'abilità del direttore artistico cinematografico. Alla disinvolta regia di Camerini si accompagna una felicissima scelta degli interpreti: rileviamo questo anche per i secondari, tra cui qualche tipo caratteristico che si incontra spesso nei film di Camerini.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 12-VIII-1932)

Leggero, garbato, svelto per una comicità signorile che non sfrutta i soliti effetti e un rivolo di sentimenti che mai s'illanguidisce. Ecco, in questo equilibrio, in questo rapporto di elementi, uno dei pregi del film. E infine diverte: e questo è il suo valore più alto. Diverte senza nulla concedere alla banalità, senza macchinosi espedienti tecnici, senza mettere in primo piano colossi d'attori. Registi e interpreti, operatori e tecnici, hanno armonizzato e la piana avventura dei due giovani protagonisti finisce via via per interessare al suo gioco e piacevolmente condurci alla sua prevista conclusione.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 12-VIII-1932)

Camerini è giunto tra i primissimi. S'è interamente affidato a quel suo gusto sottile ed arguto del particolare, già rivelatosi in *Rotaie* e in *Figaro;* ha sempre sicuramente padroneggiato gli attori (...) tutti ottimi; ha cercato note giovanili e umane nel soggetto, semplice e piano, ben sceneggiato da Mario Soldati; non abbiamo assistito agli amori della donna languidamente fatale e col solito contorno di marsine e di tabarini, ma alla vicenda schietta, garbata e vibrante di una piccola commessa e di un giovane meccanico. Film

piacevolissimo, rapido, stringato, con parecchi « pezzi » degni di un grande direttore; ha suscitato continue risate e sorrisi tra venature di facile commozione; ci conferma i lieti presagi di uno « stile italiano » anche sullo schermo. (...)

V. Q. (« *Il Messaggero* », *Roma*, 17-VIII-1932)

La cinematografia italiana ha dato nella sua serata il frutto dell'intelligenza di un giovane nostro regista, Mario Camerini: *Gli uomini che mascalzoni* è, senza dubbio, uno dei nostri migliori film; appartiene la pellicola al genere comico-sentimentale e si inquadra in una lieve azione svolgentesi attraverso l'interpretazione di Lya Franca e di De Sica che hanno lavorato con spontaneità e dimostrando di avere una larga dotazione di buoni mezzi e di facoltà tecnico-artistiche. E' un film che diverte.

FILIPPO SACCHI (« *Il Corriere della Sera* », *Milano*, 12-VIII-1932)

Gli uomini, che mascalzoni (...) non è un film ambizioso, un film in cui ci sia magniloquenza e spreco di mezzi. E' un film fatto di finezze, di garbo, di squisita misura. (...) E' anche un film profondamente nostro, di carattere e di atmosfera. (...) Il film (...) cadde fra il pubblico (...) come un vero raggio di gioventù e di gaiezza. Come si sa, il luogo dell'azione è Milano. E' la prima volta che vediamo Milano sullo schermo. Ebbene, chi poteva sospettare che fosse tanto fotogenica? Camerini (...) è riuscito veramente a cogliere con una finezza estrema certe inconfondibili caratteristiche del volto e del movimento di Milano, a darcene, senza sforzo, e senza quegli abusi documentari, che qualche volta riducono i film di questo genere a delle raccolte di cartoline di monumenti celebri, il colore tutto lombardo, l'operosa vitalità. Degli interpreti, Vittorio De Sica, specialmente, ha avuto un grande successo personale: quasi tutte le sue battute sono state sottolineate dal pubblico. Anche Lya Franca è piaciuta assai.

* * *

MANLIO MISEROCCHI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 28-VIII-1932)

L'Italia si è presentata con *Gli uomini che mascalzoni*, senza pretese ma dimostrando come si può trattare la commedia intimista, garbata, comico-sentimentale, sopra una Milano che non tutti gli ambrosiani sapevano di avere, e per i quali il film è stato una vera scoperta. (...) E' un film ben recitato, fotografato, illuminato, sonorizzato, tagliato, ma con un soggetto da quattro soldi, ricco di trovate è vero, ma in fondo vuoto. Oltre le nostre possibilità canore e perfettibilità tecniche, ci vuole un'idea del soggetto che dia valore al film, e sia la nuova letteratura di domani.

DARO' UN MILIONE

R.: Mario Camerini - *s.*: Cesare Zavattini, Giaci Mondaini - *sc.*: Cesare Zavattini, Ivo Perilli, Mario Camerini, Ercole Patti - *f.*: Otello Martelli, Carlo Montuori - *m.*: Gian Luca Tocchi - *scg.*: Ugo Blasi - *int.*: Vittorio de Sica, Assia Noris, Luigi Almirante, Mario Gallina, Fausto Guerzoni, Romolo Costa, Franco Coop, Vinicio Sofia, Claudio Er-

melli, Cesare Zoppetti, Umberto Sacripanti, Gemma Bolognesi, Olinto Cristina - *p.*: Novella Film, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA DEL MINISTERO DELLE CORPORAZIONI PER IL MIGLIOR FILM COMICO ITALIANO.

Stanco di un'esistenza ricca d'agi ma inutile, in un mondo dominato dall'interesse e dall'egoismo, un giovane milionario, Gold, volendo uccidersi, si getta in mare, una sera, dal suo panfilo. Nello stesso momento e nello stesso punto sta gettandosi a mare un poveraccio ridotto alla disperazione, Blim. Gold rinuncia al suicidio per « salvare » Blim e i due finiscono a riva, a raccontarsi a vicenda le proprie pene. Gold ad un certo momento afferma che « darebbe » un milione a chi sapesse compiere nei suoi confronti un gesto veramente disinteressato, tale da ridargli fiducia nell'umanità. Dopo di che scambia il proprio abito da sera con gli stracci di Blim e si allontana verso la città. Blim racconta ad un giornalista l'avventura che gli è capitata e riferisce il milionario avergli detto che « darà » un milione per un gesto dettato dal cuore. La notizia di questa intenzione e del fatto che Gold è in circolazione vestito da vagabondo si sparge fulmineamente per la città e provoca una frenetica gara di carità pelosa. Tutti vanno alla ricerca e fermano per istrada poveri e mendicanti, li colmano di gentilezze, li ospitano in casa. Soltanto il finto povero non è preso in considerazione da nessuno, eccetto che da Anna, una ragazza la quale lavora in un circo equestre. Egli l'ha incontrata per caso nel suo girovagare e tra i due è fiorito un idillio. L'azione si sposta nel circo, dove ad un certo momento viene imbandita una mirabolante cena per i poveri della città. Tra Anna e Gold nascono dei malintesi: fra l'altro Gold sospetta ch'essa sia al corrente della sua vera identità e gli abbia fatto credere di amarlo per interesse. Ma egli finisce per convincersi del suo errore e grazie all'amore tenero e sincero di Anna ritrova fiducia nella vita.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 31-VIII-1935)

Nel principio del film riecheggia lo spunto di *Luci della città*. (...) Di queste trovate alcune risentono di nuovo l'influenza di Charlot, alcune l'influenza di Clair, ma la maggior parte sono davvero graziose e ingegnose. Camerini le inscenò con mano disinvolta e felice, creando intorno alla vicenda un'atmosfera fra sentimentale e paradossale, piena di pennellate gentili e di grotteschi accenni, di festosità e di fantasia. Fra gli interpreti, De Sica fu molto spontaneo ed efficace, specie nella prima parte, ritrovando la forma di *Gli uomini, che mascalzoni!*, la sua forma migliore. Luigi Almirante ebbe il suo primo vero successo cinematografico, schizzando il personaggio del mendicante con una comicità caricaturale di primo ordine. Ma soprattutto gli onori tornano ad Assia Noris, nella parte di Anna, parte che ella recitò deliziosamente con una naturalezza sempre sicura e intonata e in alcune scene con una sincerità d'emozione che non aveva mai avuto modo di mostrare prima.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 31-VIII-1935)

Un grottesco sentimentale (...) in cui Camerini ha saputo realizzare un'atmosfera di comicità allusiva che poggia specialmente sui suoi significati satirici per suscitare uno stato d'animo non labile. Il film è fresco, spigliato, veloce, e corre alla conclusione senza lentezze e rallentamenti (unica eccezione, lieve menda del resto, la parte centrale della scena del circo, un po' lunga e confusa); la vicenda sentimentale si innesta su quella grottesca senza saldature forzate e in tutto il film si nota un ammirevole equilibrio e un tocco leggiero e felice; la trovata iniziale si arricchisce via via; di nuovi spunti, di una vis comica sana, gioconda, veramente latina. L'interpretazione di Vittorio de

Sica, Assia Noris, Luigi Almirante, è splendida. (...) De Sica ha trovato accenti di grande verità, uniti ad una sobrietà e ad una signorilità singolari, confermando ancora una volta le sue ottime doti di artista raffinato ed efficace. Assia Noris è deliziosa, è patetica e ha dato un bel risalto al carattere di Maria.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 31-VIII-1935)

(...) Il nucleo indispensabile a ogni film comico, la trovata fondamentale dalla quale tutte le altre rampolleranno esiste, ed è felice, anche se di un sapore assai letterario. Ma è tempo di lasciare il soggetto e i suoi autori per venire al vero autore del film, al regista, che ne ha in gran parte curata anche la sceneggiatura. Di film schiettamente comici il Camerini aveva fino ad oggi diretto il poco persuasivo *Cappello a tre punte*. Parve che il dono di un chiaro, luminoso riso gli fosse negato; nelle sue opere migliori, quella sua ironia pensosa e sottile di solito si risolveva sommessa, lontana da qualsiasi intenzione più audace. E' forse quel sorriso in sordina che gli ha fatto affibbiare la comoda definizione di « crepuscolare »; una definizione che ora la prima parte di *Darò un milione* potrebbe smentire assai nettamente. E' lo snodarsi di una comicità quasi sempre felice, di trovate talvolta irresistibili, di « gag » raffinati; e di pezzi di bravura cinematografica degni talvolta di un'antologia. L'incontro fra Gold e Anna, al mattino, in un campo dove sono distese lenzuola e lenzuola ad asciugare, subito si trasforma nella visione di un singolare labirinto di tela palpitante alla brezza; gli smarriti per quel labirinto sono Bob, il cane calcolatore sapiente; Anna che l'insegue; e Gold, che in quel campo si era messo a dormire: tutto un lungo brano sorretto da una grazia discreta, squisita. Subito dopo Bob è fuggito sul viale. Passano i corridori d'una corsa ciclistica, ognuno ha sul dorso il suo numero; Bob, cane sapiente, non è attratto che dai numeri, e corre a perdifiato, mentre quei numeri gli riddano dinanzi, in calcoli da risolvere, irresistibili. Le trovate di questo genere s'inseguono, dotate quasi sempre da un montaggio esemplare; e culminano nel circo, mentre s'apparecchia la lunga tavola per i poveri. Mai tavola fu imbandita con tanto entusiasmo. Uno schiera di clown giunge reggendo la tovaglia e con una bella capriola la distende; le stoviglie giungono al sommo di bacchette che giocolieri fanno roteare; le pagnottelle sono buttate e riprese da altri giocolieri a catena; e dai trapezi gli acrobati, sorvolando la tavola, depongono fiori e bottiglie. Un brano di una *fumisterie* gustosissima. Poi il ritmo del film s'allenta. Gold è piuttosto uno spettatore della vicenda che non un protagonista; e le reazioni che dovrebbero destarsi nell'animo suo non hanno troppo rilievo. In più la vicenda sentimentale impone naturalmente i suoi temi, li vuole sviluppati, conchiusi; ed il film, partito con un'andatura indiavolata, sostenuta fino a metà percorso, si placa nel patetico per infine riaccendersi nella girandola finale, che conclude un film intelligente come pochi, sia pure con qualche squilibrio e alcune incertezze, un film quasi sempre gustosissimo e talvolta piacevolissimo. Ho però l'impressione che dall'incontro di un temperamento d'umorista a oltranza com'è quello di Zavattini, con un temperamento delicato e sentimentale com'è quello di Camerini, si sia giunti ad uno stile che nel mondo cinematografico

ha già un suo nome; ed è quello di René Clair E' naturalmente una impressione, ho voluto anzi parlarne con lo stesso Camerini. Me l'ha esclusa. Crediamogli, anche se l'impressione permanga. Tutti gli attori sono egregiamente guidati. E' davvero una delle doti più sicure di questo regista quella di saper costringere al suo volere gli interpreti. De Sica, negli *Uomini, che mascalzoni* dello stesso Camerini, s'era rivelato un elemento prezioso per il nostro cinema; gli altri registi, per gli altri suoi film, ne fecero poi un manichino più o meno elegante; qui, con il non facile e non sempre evidente personaggio di Gold, Camerini ha saputo ricondurlo ad una schietta sobrietà. Gigetto Almirante, nelle vesti di Blim, ha perfino abbandonato i suoi falsetti; e Assia Noris è quasi irriconoscibile, semplice e delicata come qui appare. Sono ancora da ricordare Mario Gallina, Franco Coop, Gemma Bolognesi, Cesare Zoppetti; e il commento musicale di Gian Luca Tocchi, sovente arguto e malizioso.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 31-VIII-1935)

Il soggetto, scritto da Zavattini e Mondaini, apparve su un settimanale sotto forma di scenario; ripreso poi da Camerini subì degli adattamenti, delle modificazioni. Non interessa qui vedere se tali modificazioni siano state convenienti o meno; il film è riuscito, questo conta soprattutto. Ogni particolare produttivo, interpretativo, torna a proposito: gli interpreti sono scelti assai bene anche per i ruoli minori; si veda il redattore mondano e quello delle cronache funebri del « Corriere del Sud Est », si vedano i poveri. Rappresentano i poveri un mondo tutto zavattiniano: chi non ha letto del nostro più delicato umorista « I giochi dei poveri » ! (*sic*). Questo è il film in cui i poveri partecipano ad una vicenda che è la loro serata in onore. (...) Quanto ai motivi comici che si uniscono a quelli sentimentali in modo assai equilibrato, ce ne sono moltissimi, e persuasivi; tra gli episodi più notevoli è quello dell'imbandigione della tavola fatta dai giocolieri del circo: è un « gag » dei più spiritosi.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 31-VIII-1935)

Parte da uno spunto felice ed è un peccato che il film si sviluppi banalmente nella solita storia d'amore: il milionario incontra una ragazza, si innamora, passa dalla certezza di essere amato disinteressatamente al timore di essere ancora una volta accarezzato per la sua ricchezza — ma infine la vittoria va al cuore e all'amor sincero. Oltre che dello sviluppo troppo piatto, il film soffre di un errore iniziale, è ambientato in Francia mentre gli attori parlano tutti in italiano. Comunque il film si aggiunge alla schiera dei film italiani realizzati senza lode e senza infamia.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 8-IX-1935)

(...) Egregio mi è parso stavolta lo sviluppo della parte corale (...) e sarebbe già risultato eccezionale per lo schermo nostro, che dopo *Cabiria* non ha visto più trionfare una moltitudine fino al *Palio* di Blasetti, nè dal *Palio* in poi, e tale da valere il miglior diploma a Camerini (...) che ha diretto

Darò un milione con tanto ingegno inventivo ed ordinativo, se l'opera attuale (...) non avesse un merito anche più prezioso, anche più attirante, anche più raro: la trovata. La quale è noto, si deve alla collaborazione di due lunatici silenziosi; un pittore, un umorista: Giaci Mondaini, Cesare Zavattini. Ma chi primo l'ha avuta, insomma, l'idea? Sono, ripeto, due taciturni. Non lo diranno mai. E il pubblico ha rinunciato alla ricerca della paternità, per gradire soltanto l'invenzione neonata. (...) S'è voluto trovare in *Darò un milione* qualche gesto di Charlot, qualche sillaba alla René Clair. Non date retta. (...) Zavattini, Mondaini, Camerini non debbono niente agli altri. (...)

* * *

MARIO GROMO (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1935)

Con *Darò un milione* Mario Camerini (...) ha corso davvero un gran rischio: quello di azzeccare un gran film. Era giunto alle soglie di una satira vasta e profonda; e se ne è ritratto, risolvendo la satira in un'assai piacevole commediola. Si pensi infatti che sarebbe potuto nascere dallo spunto di una improvvisa filantropia epidemica che assale tutta una città, e sol per l'annuncio che per le sue strade s'aggira, travestito da mendicante, un miliardario che darà un milione. (...) Qui invece il tema si è ridotto a un pretesto per scenette spigliate e ridenti, che s'inseguono in un ritmo àlacre e malizioso di trovatine e di trovate, e con qualche colorito alla Clair. E' già moltissimo; e dei quattro (*film italiani presentati a Venezia,* n.d.r.), è stato certo questo il film più lontano da formule troppo correnti, dalle strettoie del teatro filmato, dalle tentazioni di una più o meno blanda retorica.

IL SIGNOR MAX

R.: Mario Camerini - *s.*: Amleto Palermi - *sc.*: Mario Camerini, Mario Soldati - *f.*: Anchise Brizzi - *m.*: Renzo Rossellini - *scg.*: Gastone Medin - *co.*: Gino Sensani - *int.*: Vittorio de Sica, Assia Noris, Rubi Dalma, Adonella (Lilia Dale), Giovanni Barrella, Umberto Melnati, Mario Casaleggio, Caterina Collo, Virgilio Riento, Romolo Costa, Luciano Dorcaratto - *p.*: Astra Film, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE PER LA MIGLIORE REGIA DI FILM ITALIANO.

Un giovane giornalaio — Gianni —, al quale il padre ha lasciato un piccolo gruzzolo, è solito concedersi ogni anno un periodo di vacanza da « signore ». Durante una di tali evasioni è scambiato da un gruppo di gente del « bel mondo » per il nobile Max Varaldo. Attratto dal fascino di Donna Paola — una signora della compagnia — Gianni accetta l'equivoco e finisce, con i suoi nuovi amici, a San Remo, ove resta senza quattrini, così che si trova costretto a tornare precipitosamente a casa. Un giorno giunge alla sua edicola romana Lauretta, una ragazza al servizio di Donna Paola, la quale non riesce a spiegarsi la straordinaria rassomiglianza tra Gianni ed il signor Max. Gianni — per cercar di scoprire dove abiti Donna Paola — insegue in bicicletta il taxi di Lauretta e ne rimane investito. Per qualche tempo il giovane — del quale (come Gianni) Lauretta si è innamorata — vive la doppia parte di Gianni e del signor Max, coprendosi di ridicolo nel tentativo di adeguarsi al tenore di vita ed alle abitudini dei ricchi. Alla fine, però, anche per l'intervento dello zio con il quale vive, il giornalaio rinuncia per sempre alla finzione e torna alla sua edicola. Egli sposerà Lauretta che, nel frattempo, ha lasciato il servizio presso l'aristocratica famiglia.

EMILIO CERETTI (« *L'Ambrosiano* », *Milano*, 31-VIII-1937)

L'idea, che ha dato lo spunto alla vicenda, di contrapporre il mondo sano e robusto dei lavoratori al mondo bacato degli snob, era buona e avrebbe potuto condurre a più efficaci svolgimenti. Ma, a tale scopo, occorreva approfondire i due ambienti, farli balzare a vivo rilievo dalla narrazione, definire con tagli netti le loro precise ed opposte fisionomie. Invece i due mondi che casualmente si sfiorano nell'opera di Camerini, restano opachi, indefiniti, la pittura si ferma fatalmente alla superficie ed il film rimane un buon campionario di battute azzeccate, una commedia piacevole che ha l'innegabile merito di divertire (ricca com'è di colpi di scena e di situazioni piccanti), ma che in fondo non riesce ad elevarsi al di sopra di quel solito genere « macchiettistico » (un po' troppo *sketch* e un po' troppo poco cinematografico) in cui De Sica e Melnati si sono ormai da più tempo specializzati. Da Camerini, regista di tanti notevoli film (e, ultimamente, del riuscitissimo *Grande appello*) potevamo forse pretendere qualcosa di più solido e di più penetrante. In ogni modo, anche nella nuova pellicola, i passaggi felici non mancano e le risate che nella serata piovosa hanno echeggiato al Lido ne sono la più lampante dimostrazione.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 2-IX-1937)

Nel *Signor Max* Camerini è tornato alla più cameriniana delle formule: ironia e sentimento in quella dosatura così sua e riconoscibile. Camerini è, senza dubbio, il regista più personale che noi abbiamo in questo momento. Altri avranno forse più foga di lui, più eloquenza, più aggressività, forsanco più coraggio. Ma nessuno possiede come lui l'arte così difficile del mezzo tono, del detto e non detto, e l'arte ancor più difficile di prendere in giro i propri personaggi senza renderli odiosi o almeno antipatici. Vero umorista dunque, anzi l'unico vero umorista del nostro cinematografo, se per umorismo deve intendersi ciò che si è sempre inteso e cioè la descrizione delle debolezze umane, ma senza acrimonia, anzi con comprensione e simpatia cordiale. Il *Signor Max* ha le sue debolezze, e il mondo nel quale capita come un pesce fuor d'acqua ha le sue e tutti hanno le loro; ma Camerini ci passa sopra un obbiettivo sorridente e, in limiti del possibile, tollerante e il risultato è un film amabile e di tinta giusta, anzi di mezza tinta, la classica mezza tinta di Camerini.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 30-VIII-1937)

Il traliccio del film era difficilissimo. Il soggetto di Amleto Palermi aveva in sé uno spunto felice, ma non sviluppi eccessivamente autonomi. Alle prese con questo soggetto, Camerini, con l'aiuto di Mario Soldati, ha prima di tutto fatto miracoli con la sceneggiatura, attenuando là dove la corda si sarebbe troppo mostrata, umanizzando con piccole note precise là dove il giuoco poteva apparire un po' artificioso, inserendo infine episodi e trovate; e poi, con un'agile, intelligentissima regia, ha saputo dar vita quasi ad ogni sequenza. Ma la misura migliore della sua arte Camerini ce l'ha data con il garbo squisito e l'acuta finezza con i quali ha trattato il mondo di questi

snob, il mondo al quale l'ingenuo Gianni vorrebbe aspirare. Era facile cadere nel tratto smodato se non grossolano addirittura; la lieve ironia con la quale quei modi di dire, quegli atteggiamenti e quei discorsi sono presentati è una delle cose più gustose del piacevolissimo film.

DOMENICO MECCOLI («*Il Lavoro Fascista*», *Roma*, 31-VIII-1937)

Anche *Il signor Max* non è un film sbagliato. Vi si ritrova tutto Camerini: il suo tono sommesso, i suoi effetti semplici e lineari, la sua malinconia, il suo sorriso un po' amaro. Tecnicamente il film procede piano, levigato, senza scosse, molto bene fotografato, in ambienti eleganti e pieni di gusto. La comicità è pelle-pelle, non scava; nè potrebbe scavare in una commedia chiaramente sentimentale, dove solo qualche volta ci si spinge verso la satira, ma in maniera discreta. Altre volte, la sua decisione è stata maggiore, l'imposizione della sua personalità — che è assai ricca — più netta. Non tireremo ancora fuori la questione del carattere piccolo-borghese dei film di Camerini, benchè qui con uno spunto quale è quello che ha fornito il pretesto all'opera, sarebbe di prammatica. Si deve proprio dire — e ciò naturalmente va a tutto merito di Camerini — che il film è stato costruito su niente: semplice la struttura dei personaggi, meccanismo di facile intuizione, sostenuto però da una indagine psicologica assai precisa, anche se minuta ed aliena da contrasti troppo forti. Spunti, qua e là, che potevano fornire elementi di risorsa, sono stati lasciati cadere appena accennati.

MARIO MENEGHINI («*L'Osservatore Romano*», *Città del Vaticano*, 4-IX-1937)

Il soggetto di Amleto Palermi non brilla per soverchia originalità (i soliti equivoci generati dai due fratelli gemelli di buona memoria), ma la sceneggiatura di Mario Soldati e del regista stesso, è svelta, arguta, studiata con impegno ed equilibrata con gusto e parsimonia di effetti. E' vero che, a gioco lungo, in qualche momento il fiato vien meno (la controfigura sul treno è fregoliana e qualche pennellata di colore al Grand Hotel è piuttosto mordace), nondimeno i due collaboratori han saputo riprendersi in tempo e dosare convenientemente amenità, superficialità, sentimentalità e bonarietà. (...) Mancano, sì, quei rapidi tocchi alla Lubitsch per cui una situazione dalla media altezza possa balzare a concezione d'arte vera e, di conseguenza, far acquistare al lavoro un tono maggiore; ma noi vorremmo che questa *aurea mediocritas* ci venisse offerta più sovente e non a lunghe distanze di tempo.

FILIPPO SACCHI («*Corriere della Sera*», *Milano*, 30-VIII-1937)

Camerini ha condotto tutto il film con una mano perfetta, con una fluidità, un brio e sopratutto un tempo comico impeccabile. Ma se dovessi dire dove ha raggiunto il suo momento più felice, il tocco nuovo che si distingue e contrassegna il film, è nel modo trasparente, comprensivo e leggero con cui, senza abbassare la farsa, ha saputo mescolarvi l'emozione. Bisogna anche dire che egli è stato coadiuvato ottimamente da Assia Noris. Assia Noris è stata bravissima; ella ha messo nella parte una sensibilità, una penetrazione, una naturalezza, che dovrebbero fare di questa Lauretta il più adorabile e

popolare personaggio femminile del nostro cinematografo recente. Anche De Sica è fresco ed eccellente nella doppia parte di Gianni e di Max, e mescola con una simpaticissima amenità accenti di verità e toni di caricatura. Dopo di lui si fa notare specialmente Rubi Dalma che rende magnificamente come fotografia e che sta nella sua parte con una aderenza e una spontaneità veramente notevoli per una che deve affrontare nel suo debutto una parte relativamente così sviluppata. Quello che ho trovato meno buono di sotto alla sua bonomia invadente e moralità superflua è il personaggio dello zio, benchè il Casaleggio lo renda con impegno. Un Melnati marcato; una ragazzina, Adonella, vivace e petulante come vuole la parte. Bisogna anche ricordare come coefficiente del successo Mario Soldati, collaboratore di Camerini nella sceneggiatura, e Brizzi come operatore. Una sobria sottolineatura di Renzo Rossellini.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 30-VIII-1937)

Questa storia avrebbe potuto essere molto umoristica se Camerini oltre a ritrarre al naturale il « gran mondo » (il cui tono e i cui modi sono tanto difficili che un giornalaio non può impararli da un momento all'altro) avesse avuto il coraggio di caricaturarlo. Che divertente satira avrebbe potuto essere questo film. Ahinoi! La satira non c'è. Anzi pare che Camerini prenda sul serio e la signora dell'erre moscia e il signore idiota sicchè persino gli spettatori delle bande eleganti possono rimanere soddisfatti dei loro sosia proiettati sullo schermo. E *Il signor Max* si riduce ad essere un misto di sentimentalismo e di mondanità, senza nessun condimento d'intelligenza. Vittorio De Sica è a posto in quella parte dove o indossa gli abiti semplici (che gli vanno tanto bene) del giornalaio o, se indossa abiti eleganti, ha diritto a sembrare un poco sciocco e imbarazzato. Assia Noris è graziosa e l'unico suo difetto è di avere abiti più eleganti di quelli della sua padrona. La quale — Rubi Dalma — non sembra un grande acquisto per la cinematografia italiana. Degli altri attori non c'è nulla da dire.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

(...) *Il signor Max* è una commedia sentimentale: del purissimo Camerini, quindi, con tutti i grandi pregi di un regista che è riuscito a creare una sua forma caratteristica e a portarla ad un considerevole livello di nobiltà cinematografica, e con quei pochi difetti inerenti proprio alla posizione speciale del regista stesso. Pregi di ordine spettacolare, innanzi tutto: *Il signor Max* è un film che si vede con piacere, che interessa, che diverte, talvolta commuove, talvolta fa sorridere: i casi (...) del povero Gianni (...) sono stati trattati da Camerini con quella mano leggera, quella grazia serena, quella scioltezza e quella facilità che sono proprie di tutti i suoi film (...) c'è in tutto il film quel senso umoristico di Camerini che lo fa quasi distaccato dal mondo che intraprende a narrare, non assente ma spettatore, non distratto ma equilibratamente neutrale. Posizione questa che non consente, naturalmente, di assumere un atteggiamento netto di fronte ai casi che si narrano. Ed è questo il solo difetto del film... In tal modo manca quell'elemento drammatico (...) che avrebbe dato al film un senso preciso ed una

sua precisa logica (...) Ma il film non voleva essere che una commedia divertente; e in questo senso si può dire riuscito.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

Su un soggetto deliziosamente dosato e sapientemente sceneggiato, Camerini ha costruito un'opera che, nel campo della commedia cinematografica, si riaccosta all'eccellenza di quegli *Uomini che mascalzoni!* tanto celebrato dalla critica e dal pubblico. Lo stesso De Sica pare aver ritrovato la sua bella baldanza e Assia Noris, misurata, semplice, piacevole, sfoggia una ingenua grazia.

REGISTI

Carlo Campogalliani

MONTEVERGINE (o LA GRANDE LUCE)

R.: Carlo Campogalliani - *s.*: Guido Paolucci - *sc.*: Vittorio Malpassuti, Carlo Campogalliani - *f.*: Ugo Lombardi - *m.*: Franco Casavola - *scg.*: Ivo Battelli - *int.*: Amedeo Nazzari, Leda Gloria, Enzo Biliotti, Giulio Tempesti, Elsa de' Giorgi, Andrea Checchi, Umberto Sacripanti, Giovanni Grasso, Carlo Duse - *p.*: Diana Film, 1939.

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - COPPA DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA.

Accusato ingiustamente di omicidio, Rocco — un fabbro di Montevergine — si imbarca, clandestino, e riesce a sbarcare in Argentina. Soltanto un testimonio potrebbe scagionare Rocco, ma egli è muto. Deve passare parecchio tempo prima che il processo venga riaperto e — grazie alla testimonianza di quel poveretto — Rocco sia prosciolto dalla grave accusa. Mentre sta per tornare in Italia, Rocco viene arrestato per contrabbando in seguito alla macchinazione di una donna argentina, che vuol vendicarsi di lui. Egli si ribella alle guardie e viene condannato, per questo suo gesto, a dieci anni di galera. Quando finalmente riesce a tornare al paese, Rocco scopre che il matrimonio di sua figlia con un bravo giovane viene osteggiato da Pietro, un ricco proprietario, il quale è quello stesso che anni prima aveva accusato ingiustamente Rocco di assassinio. Rocco, accecato dall'odio, decide di uccidere Pietro. Ma nel santuario di Montevergine, dove i due si ritrovano, Rocco non trova la forza per sopprimere colui che gli ha fatto del male e depone l'arma ai piedi dell'immagine della Madonna.

* * *

GUIDO ARISTARCO (« *La Voce di Mantova* », 22-VIII-1939)

Con *Montevergine* siamo dunque lontani dai film morbosi, vieti e malati. Il soggetto è sano: respira aria pura. E' rispecchiato in Rocco che affronta coraggiosamente la vita, e ne subisce anche le più inique controversie senza però che esse possano corrompere nell'anima sua le virtù serene della pazienza, dell'energia e della fede, il prototipo dell'italiano nuovo che non si lascia abbattere ed avvilire dagli avvenimenti dolorosi bensì guarda con fiducia e serenità in faccia all'avvenire. Ma non solo in questo campo strettamente spirituale *Montevergine* è una vittoria per il nostro cinema. Anche artisticamente analizzato è un'opera cinematografica di qualità superiore. Dalla narrazione puramente visiva fino al dialogo — cosa rara per il film italiano — tutto è fresco, spontaneo, sobrio, e nello stesso tempo incisivo. La vicenda è raccontata con rapido susseguirsi di tempi, d'azione e di ambienti; le bat-

tute sono quasi sempre buone ed esprimono stati d'animo senza cadere nella retorica.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 22-VIII-1939)

Montevergine è un film che fa pensare alle occasioni perdute o tralasciate di cui è piena la storia non proprio lieta del cinema italiano di questi ultimi tempi. La vena che scorre in questo film potrebbe e dovrebbe ridare salute al nostro cinematografo perchè si tratta di quella vena popolare indubbiamente la più eloquente e della quale i nostri cineasti dovrebbero alimentare la loro ispirazione più di frequente e con maggiore entusiasmo. Con ciò non si vuol dire che *Montevergine* sia un capolavoro. Ma è un film che sta benissimo nei suoi limiti e nelle sue intenzioni, un film che dice quel che vuol dire e lo dice col cuore in mano. (...) L'impianto del racconto, del personaggio centrale e dei caratteri laterali è sicuro e saldo, e Campogalliani, lavorando su una materia genuina e ben costruita, ne ha messo in rilievo tutta la spontaneità cordiale, l'immediatezza dei motivi, la diretta semplicità, la viva coloritura. Tutto il brano, per esempio, della traversata clandestina è un gioiello di maliziosa bonomia e di spirito vernacolo.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 21-VIII-1939)

Il film ha anzituto il merito di essere schiettamente italiano, non vi si ricalcano formule e formulette. E' un film sincero, che dovrebbe fare meditare quei registi che altro non vedono se non tabarini e sciampagna e musica più o meno corroborante. (...) *Montevergine* è rusticano, inquadra tipi del nostro popolo di ieri e dell'altro ieri, li presenta senza retorica. Sono contadini, povera gente; parlano un loro semplice linguaggio, sovente dimesso; e quel linguaggio sa giungere agli accenti del dramma. (...) La trama è lineare, umana, e poteva essere potente. Campogalliani è infatti riuscito ad esprimerne la forza con una regia attentissima, con un montaggio quasi sempre essenziale, e soprattutto con un ottimo dominio degli attori.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna*, 21-VIII-1939)

E noi avvertiamo negli elementi che compongono la vicenda certo lontano verismo dialettale che qualcuno tramutò in poesia, che negli altri fu retorica minuta; un verismo a torto detto popolare, ché il suo pubblico fu borghese, o piccolo-borghese. La regia di Campogalliani giunge quasi sempre a uno stile; e alcune pagine, per la densa ed energica scrittura, per la compatta unità narrativa, sono esemplari. Ma tutto il film fa spicco per la coerenza, per il clima; ed è già molto che il gusto del genere non si sia tramutato in pigra maniera. E abbiamo la concreta e perentoria definizione dei personaggi; e ci basta, per stimare l'opera e il suo regista, quel felice racconto d'ambiente, ci basta quella fremente vibrazione umana. *Montevergine* è un film nobilissimo, che merita piena fortuna. C'è Nazzari, bruscamente appassionato, c'è Dria Paola, lieve e soave come un'alba; ci sono Leda Gloria, Umberto Sacripanti, Enzo Biliotti, tutti bravi.

GIOVANNI PAOLUCCI (« *Giornale di Genova* », 21-VIII-1939)

Montevergine appartiene ad un genere che in Italia purtroppo non ha molti sviluppi, ma che, per molti indizi, c'è da credere sia il genere più

adatto per noi: è il genere largo e commosso del film popolare, che si ambienta nel nostro paesaggio e vive per la semplicità e la forza sentimentale di alcuni tipi e caratteri. Si potrebbe dire che *Montevergine* è un film religioso, per il respiro che lo anima e il fondo morale che lo sostiene; ma non mancano in esso riflessi sociali e richiami spirituali d'altro ordine. La materia trattata non è mai opaca e sorda, ma attiva e vivace. E se a qualcuno il soggetto può apparire grezzo o ingenuo, vi è un modo scaltro di svilupparlo e di sceneggiarlo che tocca con ampiezza la commozione, ed è esempio di stringatezza narrativa. Il racconto d'altra parte è denso di fatti e scorre in buone sequenze, che sono abili per ritmo e tempestività, e mettono in giusto rilievo il disegno dei personaggi, non esaurendosi nel piccolo litigio di un uomo e di una donna, ma approfondendosi nelle indagini di sentimenti universali e mirando, di là dalla scena e dall'episodio contingente, a valori superiori.

ENRICO ROMA (« *Il Lavoro Fascista* », *Roma,* 22-VIII-1939)

Il requisito maggiore di *Montevergine* di Carlo Campogalliani è la sincerità. (...) Siamo insomma in un clima di letteratura naturalistica da cui venne fuori « Cavalleria rusticana », e il Campogalliani ne ha capito lo stile con un verismo fotografico senza voler sollevare la materialità dei fatti con la poesia. Ma li ha rappresentati con tanto amore, con una così evidente passione e buona fede, da farceli accettare anche così come sono, e ammirarne la spontanea popolaresca e calda ispirazione. E' una materia che ci appartiene, che in certo senso ci esprime. L'apporto dunque è considerevole. Questo coraggio meritava il premio del successo, che ha avuto cordiale.

FABRIZIO SARAZANI (« *Il Giornale d'Italia* », *Roma,* 22-VIII-1939)

E' una trama rusticana, attorno alla quale i contrasti drammatici stringono effetti retorici adoperati, vecchi: effetti letterari i quali, per merito dello stile del regista, acquistano una rinnovata originalità. Campogalliani è riuscito a raccontarci dunque un'antica storia drammatica facendola apparire nuova. E' questo soprattutto il primo pregio del film. Lo stile della regia si riconosce nella cura fotografica, nella sveltezza del montaggio, nella ambientazione aderentissima all'epoca, nella scelta dei tipi che creano il coro del dramma, nell'attenzione con la quale è curata e sottolineata l'interpretazione. La macchina, cioè, non si limita a fotografare i fatti, ma li illumina, li rende vivi, li trasferisce in una luce d'arte che è al di là della realtà materiale e vicina alla realtà della fantasia e della poesia.

GINO SAVIOTTI (« *Corriere del Tirreno* », *Livorno,* 21-VIII-1939)

(...) Ma bisogna dire che Campogalliani ha evitato con bravura gli eccessi melodrammatici, specie nel dialogo, sobrio (finalmente) e si è tenuto, semmai, ad un gusto verista, di teatro dialettale. Commedia seria più che dramma granguignolesco. Il dialetto napoletano, mescolato a quello genovese nelle scene di mare, lo ha aiutato. Ciò, d'altronde, assieme con i vantaggi, gli ha portato anche i soli inconvenienti che potete immaginare. Prima di tutto e soprattutto, quel certo vago cattivo gusto che è inseparabile con il verismo troppo... *verismo,* non portato in un clima lirico, non trasformato in una visione d'arte, come avviene invece nel Verga. Ma sappiamo che è

un chiedere troppo ai nostri «cineasti», anche i meglio quotati; e non insistiamo.

* * *

M. L. (« *Tempo* », *Milano*, 24-VIII-1939)

Sfruttamento della più facile commovibilità è anche *Montevergine* di Campogalliani. Ricorda l'ambiente poetico della Serao e di Salvatore di Giacomo; certo non arriva nè all'altezza lirica di questo nè alla potenza rappresentativa di quella, ma è narrato bene, e la commozione che lo accompagna non è tutta in falso.

* * *

UMBERTO BARBARO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1939)

Ad essi (« *i gloriosi* Sperduti nel buio e Assunta Spina ») si riattacca idealmente il miglior film italiano presentato alla Mostra, *Montevergine*. (...) Non si tratta di un'opera eccezionale; ma una certa autenticità di ispirazione, un senso visivo abbastanza pungente, un impiego felice del materiale plastico in funzione narrativa, e la eccellente creazione di un paio di tipi, il nostromo (Lauro Gazzolo) e il cugino (Giovanni Grasso) sono cose alle quali la nostra cinematografia di questi anni ci ha purtroppo disabituati. La scorrevolezza della sceneggiatura e l'autenticità di certi particolari sono impressionanti; ed anche il solo fatto di vedere in un film lavoratori, marinai, contadini, preti, carabinieri, biciclette, carretti e camion non può che spingere ad indulgere verso quei momenti e quei passaggi del film in cui l'accento popolaresco rasenta il troppo locale e cantonale e magari anche lo smaccato. Avere ritrovato questa più autentica vena della nostra produzione e questi aspetti congeniali allo spirito italiano è merito di cui ci auguriamo si vorrà tener conto nell'assegnazione dei premi.

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 76, Roma*, 25-VIII-1939)

Questo (« *autentico* ») clima esiste in buona parte di *Montevergine*, dove non è alcuna intenzione psicologica e dove il dramma è piuttosto di quei drammi forti che ci riportano al verismo cinematografico dell'anteguerra. (...) In questa parte che non si svolge in Italia, c'è una arbitraria interpretazione di un paese del Sud America, mentre la parte che si svolge in Italia è genuina. L'interpretazione è buona per alcuni personaggi, meno per altri; forse perchè il regista Carlo Campogalliani si è fidato troppo dei suoi attori. L'atmosfera, si diceva, è ben resa; la descrizione del paesaggio e dell'ambiente non è mai fine a se stessa e gratuita, ma in funzione del dramma; che è sviluppato con encomiabile senso di misura e con un uso spesso appropriato dei mezzi del cinema.

REGISTI

Augusto Genina (*)

LO SQUADRONE BIANCO

R.: Augusto Genina - *s.*: dal romanzo « L'escadron Blanc » di Joseph Peyré - *sc.*: Augusto Genina, Gino Valori - *dial.*: Gino Rocca - *f.*: Anchise Brizzi, Massimo Terzano,

(*) 1939 - CASTELLI IN ARIA.

Antonio Cufaro - *m.*: Antonio Veretti - *scg.*: Guido Fiorini - *int.*: Fosco Giachetti, Antonio Centa, Fulvia Lanzi, Olinto Cristina, Guido Celano, Enrico Marroni, Cesare Polacco, Nino Marchetti, Giorgio Covi, Francesca d'Alpe, Donatella Gemmò, Loris Gizzi, Diana Lante, Olga Pescatori, Jole Tinta - *p.*: Roma Film, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - COPPA MUSSOLINI PER IL MIGLIOR FILM ITALIANO.

Un ufficiale di cavalleria — il tenente Lodovici —, deluso dalla donna amata e volendo cercare di dimenticarla, chiede al suo comando di essere trasferito in Libia e viene destinato ad un reparto di meharisti. Là si scontra con la diffidenza che verso di lui concepisce il comandante, il capitano Sant'Elia, ufficiale integro e rigido, il quale intuisce che egli è venuto in Libia per motivi privati, senza vocazione, e non gli attribuisce una vera tempra di soldato. Il giovane tenente soffre per questo atteggiamento del superiore e va maturando il suo carattere nel corso della dura esperienza di vita in un fortino coloniale. L'occasione per dare prova delle sue capacità di soldato gli viene offerta da un'operazione di rastrellamento d'una banda di ribelli che il reparto è comandato a compiere. La lunga, estenuante marcia di avvicinamento nel deserto rischia di fiaccare il fisico di Lodovici non ancora rotto a quelle prove, ma egli riesce a resistere grazie alla sua forza di volontà, destando l'ammirazione del già diffidente capitano. Scontratosi con i ribelli, il reparto viene accerchiato. Lodovici, il quale si è battuto eroicamente, assume il comando, dopo che Sant'Elia è caduto in combattimento, e riesce a riportare in salvo le truppe. Al fortino egli trova la donna già amata, la quale è venuta a cercarlo e a chiedergli di tornare a lei. Ma l'ufficiale rifiuta, sentendosi ormai intimamente legato alla terra africana ed ai suoi soldati.

* * *

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 22-VIII-1936)

(...) E' di gran lunga il più schietto, umano, forte film fatto fino ad ora in Italia sul soldato italiano. Le divise dei protagonisti non sono mai qui dentro un mezzuccio di facile effetto, nè un alibi per gli effetti mancati; al contrario. Onestamente, spontaneamente, senza quei falsi pudori o peggio quelle comode sedicenti audacie retoriche che così spesso rendono cattivi servigi a simili storie, gli autori (...) hanno affrontato il racconto affidandosi sopra tutto ai valori umani di esso. Qui dentro non c'è l'eroe tipico che i registi a corto di ispirazione cucinano secondo una ricetta generica prendendo il più delle volte a prestito i lati caratteristici degli eroi del cinema americano. (...) Genina aveva alcuni compiti non facili da assolvere e bisogna subito dire che li ha assolti con grande perizia e senza il benchè minimo sbandamento. Doveva anzi tutto raccontarci con il minor numero di parole l'intima trasformazione del protagonista. La progressione psicologica di questo mutamento è appoggiata al ritmo della marcia nel deserto; e vi è tenuto con accenni discreti, alcuni dei quali assai belli. Niente è detto, tutto è chiaro. (...) Doveva poi descrivere la vita dello squadrone (...) ed egli lo ha fatto senza mai indugiare a prodursi nel colore per il colore (...) doveva contrappuntare e variare la marcia nel deserto che altrimenti sarebbe risultata eguale e monotona. Anche questo egli ha fatto con grande accortezza.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 22-VIII-1936)

Non si potrebbe immaginare vicenda più scheletrica di questa. Talvolta si arresta fino a diventare quasi un pretesto, e l'ambiente dei nostri meharisti, la vita di quello squadrone diventano i veri protagonisti, all'estremo sud, là dove il deserto confonde i suoi barbagli con i barbagli del cielo; e quell'ambiente e quella vita poi d'un tratto tornano in secondo piano, per cedere il passo al dramma che ne è suggerito e ne sorge. Le pagine bellissime sono pa-

recchie; e sovente ci offrono del vero cinema, nobilmente inteso, lasciando il dialogato alle sue funzioni essenziali d'accento. Fosco Giachetti dà alla figura del capitano Sant'Elia una fisionomia scabra e maschia, potente; Antonio Centa vive il suo dramma in un misurato crescendo; questi due giovani attori hanno davvero vinto una non facile battaglia. Pure lodevoli il Cristina, il Celano, il Polacco. Nelle vesti di Cristina appare una nuova attrice al suo primo film, Fulvia Lanzi, per ora non eccessivamente mobile nè colorita, ma dalla fotogenia molto interessante. Ottimi il commento musicale di Antonio Veretti, e la fotografia del Terzano e del Brizzi.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 22-VIII-1936)

E' raggiunto l'equilibrio ed è gran cosa; un equilibrio complessivo che mette a confronto sia un'inquadratura con la precedente e la seguente, che l'interpretazione con la fotografia, con la musica. Film frutto di una organizzazione sicura e intelligente, che ha aiutato non poco il regista ed i suoi collaboratori nei compiti rispettivamente affidati. Si pensi un momento alle enormi difficoltà che si sono dovute superare nella esecuzione delle scene nel deserto: deserto che è veramente tale e non una finzione: gli americani l'avrebbero risolto con il solito fondale in trasparenza usufruendo degli sfondi girati precedentemente e riservando la realtà piena ai soli campi lunghi. (...) Il non avere ecceduto nel bell'effetto fotografico è un'altra prova di serietà del film. I dialoghi talvolta un po' stanchi o passibili di lievi intonazioni retoriche non hanno tuttavia allentato il ritmo dell'azione risolta dalla suggestività delle immagini e accompagnata dalla musica di Veretti, sempre aderente allo spirito del racconto.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 22-VIII-1936)

Questa volta ci siamo. Prendere un buon soggetto che per tre quarti si svolge nel deserto, un soggetto in cui, salvo poche scene al principio e alla fine, non si vedono che dune, cammelli, meharisti, barracani e ghibli, un soggetto senza scene d'amore, senza baci in primo piano, quasi si può dire senza donne, e cavarne un film attraente, appassionante, popolare nel senso cinematografico della parola: questo era lo scabroso, l'impossibile compito che Genina si era assunto in *Squadrone bianco* e che è riuscito vittoriosamente a realizzare. Vi sono a mio parere due osservazioni da fare, e le dico subito per sbrigarmene. Primo, il combattimento poteva essere portato fino al corpo al corpo, cosa che avrebbe reso più drammatica la sospensione e angosciosa l'incertezza; poi, tutta l'attesa dell'ultima parte avrebbe forse guadagnato di tensione se, invece di essere espressa attraverso ai discorsi dei due camerati rimasti nel fortino, fosse stata creata per mezzo di motivi azionati e visibili, aeroplani, pattuglie o che so io. Naturalmente *Squadrone bianco* resta lo stesso uno splendido film, uno di quei film che onorano insieme il regista per la sua arte ed il produttore per il suo coraggio. Augusto Genina non ha mai fatto niente di così spettacoloso e di così forte. Certo egli è stato sempre un artista. Ma le visioni che egli è riuscito a strappare al deserto libico sono le più belle della sua carriera. E non ricordo di aver trovato in altri suoi personaggi la penetrazione, la serietà, il rilievo che ha messo in questi. Molti

sono gli elementi che concorrono al successo di *Squadrone bianco*: l'interpretazione, la superiore fotografia di Brizzi e Terzano, la buona partitura di Veretti, ecc. ecc. Però tutto questo non sarebbe servito a nulla se non ci fossero nel film due personaggi vivi, due personaggi così umani e così belli che noi siamo costretti a seguirli e a interessarcene: il capitano Sant'Elia e il tenente Lodovici. (...) Gli interpreti sono bravissimi. Fosco Giachetti è una magnifica rivelazione nell'energica, sobria, scolpita figura del capitano; come è una rivelazione il giovane Centa in quella del tenente: egli rende nella seconda parte la crisi del personaggio con una sincerità e semplicità esemplari. Protagonisti donna è una debuttante, Fulvia Lanzi, che mette nella sua breve parte linea e stile, ed è senza dubbio la più interessante maschera uscita in questi ultimi sei o sette anni di cinema italiano. Celano, Cristina, Polacco, tutti da lodare. I meharisti sono adorabili.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 22-VIII-1936)

Neppure questo film è dinamico, anzi, meticoloso e lento si prolunga per due ore e dieci minuti che non sono pieni di azioni e nemmeno, per ciò che devono raccontare, necessari. Ancora una volta i difetti maggiori del film sono nello « scritto », cioè nel dialogo troppo piatto, nella concatenazione degli avvenimenti, che genera appunto la lentezza dell'azione, e in certi errori dell'ambientazione. Le qualità sono nella bella, luminosa fotografia e nella descrizione dei tipi e dei luoghi — gli arabi, le dune, i cammelli — sono tutti elementi felicemente scelti e felicemente colti dall'obbiettivo. L'interpretazione è ottima da parte di Fosco Giachetti. La musica di Veretti spesso indovinata.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 30-VIII-1936)

Il capolavoro non c'è stato, però ci si è andati vicini. (...) Alla perfezione del film ha nuociuto, io penso, il difetto d'origine. Derivato da un romanzo francese d'argomento marocchino e di pregio mediocre, (a quella stregua, si dirà, potevamo restare in casa nostra, e chiedere un tema coloniale a Gaslini o a Civinini) le posizioni incerte del libro non potevano tradursi sullo schermo che in incerte immagini. (..) Ad ogni modo, se l'icastica del dramma non è riuscita a dare dallo schermo i fiammeggiamenti che s'attendevano, tutti i quadri della nomade vita desertica, tutti, dico, (...) malgrado le ripetizioni e le monotonie inevitabili (...) sono apparsi di una bellezza impressionante e talvolta anche commovente. Senza dubbio Genina ha sentito la potenza di quei luoghi, ed è riuscito a tradurla in ritmi e figure. Quindi la narrazione non c'è; ma la descrizione c'è tutta: ed è quel che più importa, sopra tutto dal punto di vista nazionale.

* * *

JACOPO COMIN (« *Lo Schermo* », *Roma*, *ottobre* 1936)

E' questo un film che ha una sua struttura organica pienamente armoniosa, una sua solidità costruttiva, una sua linea ben definita alla quale, talvolta, è sacrificato, con sanissimo criterio, il particolare d'effetto o la facile

battuta. (...) Il film resta un'opera avventurosamente, drammaticamente, spettacolarmente interessante: densa di contenuto, vibrante di azione, variata nella vicenda, umana nella sua realtà, emozionante in tutti i sensi. Ma la sua forma si nobilita, la sua veste esteriore rinuncia ai lustrini che attirano con facilità gli spettatori ingenui, rinunzia a quegli accorgimenti di origine teatrale che vanno sempre a scapito della linearità dell'opera d'arte. Questa linearità è, senza dubbio, uno dei pregi maggiori di *Squadrone bianco,* opera che si svolge in tutta la sua essenza drammatica senza ricercare i facili effetti, con una sua contenutezza schiva, quasi pudica. Il sentimento non vi si fa sentimentalismo: l'eroismo, che nella sua struttura è la base fondamentale, non si fa retorica per cercare il successo. Perfino la eccellente musica del maestro Veretti, è tenuta, raffrenata, sentita più in profondità che in estensione. C'è stato in tutto il film uno sforzo evidente per non fare concessioni di nessun genere, per tenere ferme le posizioni di un'opera che deve imporsi per sè stessa e non per virtù d'artifici.

REGISTI Max Ophüls

LA SIGNORA DI TUTTI (vedi Francia - Max Ophüls)

REGISTI (Doc.) Alessandro Blasetti

ASSISI

R.: Alessandro Blasetti - *sc.*: Alessandro Blasetti - *f.*: Ubaldo Arata - *m.*: da cori sacri - *p.*: Cines, 1932. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

REGISTI (Doc.) Giacomo Pozzi Bellini

IL PIANTO DELLE ZITELLE

R.: Giacomo Pozzi Bellini - *testo*: Emilio Cecchi - *f.*: Angelo Jannarelli - *m.*: temi popolari adattati da Luigi Colacicchi - *p.*: Lumen Veritas S. A., 1939. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - UNA DELLE MEDAGLIE DI SEGNALAZIONE PER I FILM A CORTOMETRAGGIO.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 1-IX-1939)

Un documentario rigoroso e intelligente come pochi, dedicato ai pellegrinaggi che genti della Ciociaria e degli Abruzzi compiono ogni anno al santuario del Monte Autore.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 8-IX-1939)

Indubbiamente, se l'editrice avesse voluto ricavare maggiori effetti estetici avrebbe potuto facilmente ricorrere alla controfigura e a prestiti di voce; ma appunto nell'aver voluto e saputo contenere la visione nella sola parte documentaria, noi facciamo consistere il pregio speciale dell'interessante cortometraggio. La medesima coloritura mimica data alle strofe della Passione, cantate dalle zitelle di Vallepietra, acquista, nella sua ingenuità, un sapore altamente significativo e rivela la spontaneità propria al candore delle ragazze di quelle terre. Ma, non soltanto nel settore della documentazione liturgica e corale è pregevole questo primo saggio della « Lumen Veritatis », bensì in quello estetico per le ottime sequenze e inquadrature per cui il pellegrinaggio — la macchina da presa è riuscita a captare attimi di attualità del più spontaneo realismo — crea un'atmosfera viva, talvolta incandescente sia per la faticosa marcia su per l'erta, che per le invocazioni dei supplici; queste ultime, per la sincerità degli accenti, acquistano un colorito nuovo, altamente emotivo.

* * *

UMBERTO BARBARO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1939)

(...) Una gradita sorpresa è stata il realismo efficace del documentario *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi Bellini.

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 77, Roma*, 10-IX-1939)

(...) Un breve film sul pellegrinaggio alla Santissima Trinità, realizzato da Giacomo Pozzi Bellini, su scenario di Emilio Cecchi, che si distingue per la suggestività delle inquadrature e per l'elaborazione del commento musicale.

Olanda

REGISTI

Gerard Rutten (*)

DOOD WATER

R.: Gerard Rutten - *scen.*: Simon Koster - *f.*: Andor von Barsy - *m.*: Walter Gronostay - *scg.*: Lajos von Ebneth - *int.*: Jan Musch, Teo de Maal, Betsy Ranucci-Beckman, Arnold Marlé, Max Croiset, Helga Gogh e i pescatori di Volendam - *p.*: Nederlandse Filmgemeenschap, 1934.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELL'ISTITUTO NAZIONALE LUCE PER IL FILM FOTOGRAFICAMENTE MIGLIORE.

Siamo nel paese di Volendam, sullo Zuiderzee. A causa della costruzione della diga il pesce — un tempo abbondante — sta quasi scomparendo. Jaap, un giovane pescatore, cerca di convincere i suoi compagni che, invece di brontolare, dovrebbero piuttosto prepararsi per trarre giovamento dalle nuove terre che il prosciugamento dello Zuiderzee ha messo a loro disposizione. Il vecchio Willen è il più acceso nemico della diga e molti sono dalla sua parte. Jaap tenta con ogni mezzo di persuadere i pescatori della bontà della sua idea, ma solo quando Willen annuncia che vuole distruggere la diga egli riesce a vincere il loro gretto egoismo e a far loro sposare la causa della salvezza dell'intera comunità. Con altri pescatori Jaap insegue Willen, che si è allontanato in barca per far saltare la diga. Vistosi raggiunto, il vecchio incendia la barca e muore nel mare. La diga è salva e gli uomini accolgono con gioia la ricchezza della terra. (Il racconto è introdotto da un prologo illustrativo, accompagnato da un poema — parole di Simon Koster e musica di Walter Gronostay — cantato da un solista e da un coro.)

* * *

ANONIMO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 16-VIII-1934)

Il film (...) investe un grande problema sociale ed è stato condotto dal Rutten con una tecnica semplice e lineare basata tutta sull'amoroso studio dell'ambiente e del particolare: le inquadrature sono tagliate meravigliosamente mentre vi è un maggior uso di panorama e sopra tutto di primi piani. La fotografia è sempre ottima, pastosa, plastica che ricorda a tratti certi quadri fiamminghi del '600. Il lavoro poi è tutto pervaso da una delicata poesia che depone ancora una volta in favore dell'arte del Rutten. Però quell'insistere troppo sul particolare e ritornare a scene già viste, hanno un po' nuociuto alla snellezza del lavoro e sollevato le intemperanze del pubblico.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 17-VIII-1934)

(...) Se il soggetto è ottimo, purtroppo non altrettanto si può dire del film. Non bastano una fotografia sovente impeccabile, alcuni istanti felici e molte ottime e nobilissime intenzioni a far superare vittoriosamente una prova.

(*) 1936 - RUBBER.

Nel film di Rutten esistono inquadrature sapienti, toni morbidi e tenui e un compiacersi di nature morte e di ritratti talvolta stupendi; ma il film si disperde, non riesce a trovare un suo centro, ricalca i suoi temi, non l'illumina e non li sviluppa.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 19-VIII-1934)

Più di un film di produzione olandese è *il film dell'Olanda,* una epopea di quel pacifico popolo il cui destino sembra la lotta contro gli invasori, contro il mare e forse lotta interiore contro l'istinto contemplativo: un canto largo e mistico appoggiato su due voci — suono e immagine — diretto con pensosa passione da Gerard Rutten, interpretato da un gruppo di pescatori di Volendam. La parte musicale (...) è così incorporata nell'opera che si vorrebbe immaginarla nata anch'essa dalla mente dell'inscenatore: si può valutare davvero in questa dello schermo l'arte del nostro tempo, l'arte collettiva capace di parlare a un popolo, per un popolo. (...) Rutten ha realizzato il soggetto con uno slancio purissimamente artistico, è andato colla sua macchina e i suoi pochi attori sulla costa malinconica dello Zuiderzee, ha vissuto coi pescatori, è entrato nelle loro case, ha studiato il loro temperamento e lentamente, religiosamente, li ha introdotti nella cornice del suo film. A questo ha fatto precedere un prologo illustrativo, accompagnato da un poema — parole dello scenarista Simon Koster e musica di W. Gronostay — cantato da un solista e da un coro. (...) Il ritmo che sostiene l'avvicendarsi delle immagini è lento, largo, solenne. Il regista non ha timore di insistere sullo stesso motivo e quando lo schermo è tutto palpitante di bellezza per un mare serico e onduloso sotto la luna, o per un cupo cielo profondo che sembra impastato da un Rembrandt della camera, egli si attarda volentieri a goderne. Fotograficamente il film è un trionfo, di una morbidezza non ancora veduta; presenta inquadrature e scorci continuamente rinnovati dove non si sa se ammirare più la sapienza della composizione, o l'originalità, o la squisitezza tecnica. E la monotonia della grigia illuminazione nordica è sfruttata per dare a tutto il lavoro una nebulosità interiore, quasi allucinante.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 26-VIII-1934)

(...) Io non sono di quelli che si butterebbero a ginocchi, per adorare queste nebbiose e un po' tediose icone di Rutten. Ma c'è tanto coraggio di propositi e tanta poesia di risultati in un'opera siffatta, da arrossire per coloro (*il pubblico,* n.d.r.) che le hanno usato villania. E, ancora, occorrerà segnalare la novità del commento musicale e dei vari elementi acustici ad esso acquisiti (uno strido di procellarie sul catastrofico finale, mentre fu urlato dagli imbecilli, era proprio la nota più tragica del film); la perfezione della fotografia (...) che raggiunge il suo *climax* alla memoranda scena del funerale nella caligine; la commossa schiettezza degli attori, tutti pescatori autentici (...) e tutti tenuti come da uno spirituale incantesimo. Il torto di queste stupende immagini è solo, qua e là, di fermarsi. E allora andrà ricordato a Rutten che la cinematografia fu inventata, forse, per ammonirci di continuo che proprio nell'immobilità è la morte.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Sul tema grandioso del prosciugamento dello Zuiderzee, il Rutten ha inscenato un conflitto di mentalità e di generazioni. Non giureremmo che questo conflitto emerga limpidamente dallo statico allucinato film di questo regista di prim'ordine. Ma qui, Dio lo benedica, il baccalà pute fieramente di baccalà, la nicotina frigge nelle pipe di maiolica, si sente la malinconia delle *acque morte* circolare come un sangue povero e disperante nelle vene indurite di un'opera cocciuta, sbagliata e geniale. Il cinema ha ripreso la sua funzione, la sua autorità; lo si avverte subito; ecco che ci obbliga a piegarci per due ore su delle sardine, a fissare le grosse spugne appese al trave della botteguccia.

REGISTI (Cort.)

Max de Haas

DE BALLADE VAN DE HOGE HOED

R.: Max de Haas - *scen.*: Max de Haas - *f.*: Jan de Haas - *m.*: C. Lemaire - *p.*: Nederlandse Filmondernemig VISIE, 1936. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937).

REGISTI (Doc.)

Joris Ivens (*)

ZUIDERZEE

R.: Joris Ivens - *scen.*: Joris Ivens - *f.*: Joris Ivens, John Fernhout, Piet Huisken, Helen van Dongen - *m.*: Hanns Eisler - *mo.*: Helen van Dongen - *p.*: Capi, 1931-34. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934).

* * *

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 26-VIII-1934)

(...) Un bel documentario sul prosciugamento dello Zuidersee. La descrizione dei giganteschi lavori compiuti per gettare gli sbarramenti, alzare le dighe, prosciugare e dissodare gli immensi *polder,* fatta con ardita bellezza di fotografie e sintetica efficacia di montaggio, ha avvinto il pubblico, che all'apparire delle messi ondeggianti sulla terra conquistata è partito in un applauso schietto. Ha leggermente raffreddato la chiusa, di intonazione predicatoria e accompagnata da un fervorino parlato con declamatoria oltranza.

(*) 1932 - REGEN (in collaborazione con Manus Franken - *documentario*).

REGISTI (Cort.)

George Pal (*)

PUPPETS BROADCAST OF 1938

R. e animazione: George Pal - *p.*: George Pal Studios, 1937. (*Cortometraggio*). PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937).

(*) 1938 - SKY PIRATES (*cortometraggio*).
1939 - SLEEPING BEAUTY (*cortometraggio*).
SOUTHSEA SWEETHEARTS (*cortometraggio*).

Polonia

REGISTI

Józef Lejtes (*)

DZIEN WIELKIEJ PRZYGODY

R.: Józef Lejtes - *scen.*: Ferdinand Goetel - *f.*: Seweryn Steinwurzel - *m.*: Roman Palester, Marian Neuteich - *scg.*: Jacek Rotmil, Stefan Norris - *int.*: Kazimierz Junosza-Stepowski, Franciszek Brodniewicz, Antoni Rózychi, Franciszek Dominiak, Franciszek Lapinski, Michal Halicz, Saturnin Zurawski, Helena Boy-Rytardowa, Feliks Zukowski - *p.*: Panta-Film, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA DELLA CONFEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA DELL'INDUSTRIA PER LA VITA D'OGGI.

Un gruppo di giovani esploratori polacchi si reca a fare un campeggio sulle montagne che segnano il confine tra il loro Paese e la Cecoslovacchia. Vengono descritti gli aspetti della vita esuberante della piccola comunità, le corse in sci cui i ragazzi si abbandonano in letizia. Il campeggio diventa fonte di un'imprevista avventura, allorché gli esploratori intraprendono, con giovanile e generoso slancio, una lotta contro una masnada di contrabbandieri che trafficano nella zona. La « grande avventura » si conclude vittoriosamente per i ragazzi, i quali — dopo un inseguimento — riescono ad avere la meglio sui loro avversari occasionali.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 21-VIII-1935)

Il film, che descrive la generosa lotta di alcuni giovani esploratori polacchi per sventare i maneggi e le insidie di una banda di malviventi, è condotto con molta semplicità e con tocchi di emozione vera. Tutti gli interpreti sono eccellenti.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 21-VIII-1935)

Un film modesto, semplice, buono, cameratesco, perchè descrive l'avventuroso campeggio sui monti di confine tra la Polonia e la Cecoslovacchia, di alcuni giovani esploratori polacchi. (...) il film non ha pretese e malgrado ciò possiede alcune belle scene di montagna, alcuni inebrianti scivolate dei giovani sciatori e qualche episodio spiritoso.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 21-VIII-1935)

Il giorno della grande avventura è stato una piccola, piacevole sorpresa. E' un film modestissimo, ingenuo, casalingo; ma vi sono parecchie sequenze dove si può finalmente ritrovare un po' di cinema, e la vita d'un gruppo di giovani esploratori, che si sono recati in sci a fare le loro escursioni, questa vita è tratteggiata con un gusto assai edificante, un po' alla De Amicis, ma

(*) 1937 - BARBARA RADZIWILLOWNA (Una delle « citazioni » della Giuria).

con un suo garbo, con una sua disinvoltura. L'episodio poi d'una sveglia mattutina nell'accantonamento dei giovani esploratori è molto grazioso, strappa giustamente sorrisi e risate. (...)

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 21-VIII-1935)

Il film si ricollega, per quanto si riferisce allo stile, al miglior cinema, e per quanto riguarda il contenuto, l'ambiente, il paesaggio è tipicamente nazionale. La vicenda della pellicola porta ai confini tra la Polonia e la Cecoslovacchia; i personaggi sono dei ragazzi, giovani esploratori che colà hanno situato un campeggio. La grande avventura è quella per cui gli intraprendenti giovani riescono ad avere la meglio sui contrabbandieri. Su questo motivo si intesse il racconto cinematografico: dialogo essenziale, accompagnamento musicale e sonoro del tutto appropriato; e soprattutto movimento e ritmo. C'è da desiderare di più ? Il regista ha rinunciato ad uno stile minuziosamente analitico per curare di più il ritmo dell'azione, il racconto; in questo senso egli ha acquisita la vivacità degli americani, che in unione alla spontaneità europea ha condotto ad un'opera che, valendosi di un soggetto semplice, riesce però essenzialmente cinematografica. Quanto agli interpreti, se alcuni appaiono in certi passaggi un po' ricercati, sono nel complesso molto spontanei. Soprattutto i ragazzi: vedeteli in quel bellissimo pezzo di film che è l'inseguimento, vedeteli nelle scene di ansia, nel richiamo dei compagni, nell'attesa di partire a corsa sfrenata con gli sci, nelle scenette nella camerata.

ATTORI

Ludwik Solski

GENIUSZ SCENY

R.: Romuald Gantkowski - *scen.*: Adam Grzymala-Siedlecki - *f.*: Albert Wywerka - *m.*: Karol Lewicki - *scg.*: Stefan Norris - *int.*: Ludwik Solski, Elzbieta Barszczewska, Stanisława Engelówna, Zofia Grabowska, Zofia Kajzerówna, Leokadia Pancewiczowa, Maria Malanowicz, Eugenia Ludecka, Irena Wasiutynska, Wojciechowska Horska, Wanda Jarninska, Stanislawa Kaminska - *p.*: P.A.T. Biuro Filmowe, 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - MEDAGLIA DI SEGNALAZIONE PER L'INTERPRETAZIONE DI LUDWIK SOLSKI.

Il film si propone di documentare l'arte di un sommo interprete della scena teatrale polacca (l'attore Ludwik Solski), riproducendo dieci frammenti di sue interpretazioni, scelte fra le più significative.

* * *

ANONIMO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 13-VIII-1938)

La Polonia per far sì che l'arte e le più significative ed espressive interpretazioni dei suoi attori del teatro di prosa non vengano presto obliate, ma abbiano a costituire, invece, un prezioso elemento di studio per i giovani attori, ha pensato di riprendere queste interpretazioni dei suoi maggiori attori ed istituire con queste pellicole una filmoteca statale. *Il genio della scena* è appunto un saggio di questa iniziativa che non manca certo d'interesse. In questo film agisce, nelle sue più disparate e notevoli incarnazioni, uno fra

i più celebri attori polacchi, Ludwik Solski, che per più di 63 anni recitò e diresse opere teatrali.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 12-VIII-1938)

E' un ampio, singolare documentario teatrale dedicato all'attore Ludwik Solski, oggi ottantaquattrenne, che sarebbe lo Zacconi della Polonia. L'obbiettivo, dal cupolino del suggeritore, ha fedelmente trascritto alcuni frammenti delle interpretazioni migliori, da Shakespeare a Molière. E' un documento per il documento; soltanto come tale interessante, sia per tramandare il ricordo d'un interprete, sia per fissare alcune tendenze di un'epoca teatrale.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 12-VIII-1938)

Tra i corti metraggi di oggi merita una particolare menzione il polacco *Genio della scena* nel quale è ritratto, o piuttosto, diremo, registrato, un celebre attore polacco, Ludwik Solski, in dieci squarci scelti delle sue interpretazioni più rappresentative. Il film è riuscito pesante per noi, benchè i sottotitoli italiani aiutino a seguire il senso del testo, ma l'idea di archiviare in film l'arte del grande attore di teatro è buona, e potrebbe avere anche utile applicazione dal punto di vista critico e didattico.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

(...) E' ben chiaro che, rispettando la tecnica dello spettacolo teatrale (non era possibile impiegare la diversissima tecnica del cinematografo), non si poteva dare sufficiente rilievo nè ai mezzi nè ai risultati dell'attore: troppe cose, doveva esser facile prevederlo, sarebbero mancate, e soprattutto la presenza viva dell'attore e l'accettazione da parte del pubblico di certe particolari convenzioni sceniche, assurde, se trasportate nel film. (...) L'errore fondamentale di questo documentario sbagliato sta soprattutto nel non avere una critica coscienza del valore di quello che voleva documentare; se si fosse rinunziato alla pretesa di riprodurre l'arte di Solski e ci si fosse proposto di illustrarla criticamente si sarebbe forse fatto qualche cosa di interessante, non certo dal punto di vista dell'arte cinematografica, ma da quello della cultura.

Stati Uniti

REGISTI

Frank Borzage

NO GREATER GLORY

R.: Frank Borzage - *s.*: dal romanzo di Ferenc Molnar « I ragazzi della Via Paal » - *sc.*: Jo Swerling - *f.*: Joseph August - *int.*: George Breakston, Jimmy Butler, Jackie Searl, Frankie Darro, Donald Haines, Rolf Ernest, Julius Molnar, Wesley Giraud, Beaudine Anderson, Bruce Line, Samuel Hinds, Ralph Morgan, Christian Rub, Lois Wilson - *p.*: Columbia, 1934.

Presentato alla III Mostra (1935) - Coppa del Partito Nazionale Fascista per il film straniero artisticamente più riuscito.

L'azione si svolge a Budapest. Due squadre di ragazzi si trovano in antagonismo tra loro. La prima — comandata da Boka — si raduna per giuocare in un cantiere abbandonato di Via Paal, la seconda — comandata da Feri Ats — ha il suo campo d'azione presso l'orto botanico, ma invidia il cantiere dell'altra e si propone di sottrarglielo. Le due squadre — organizzate « militarmente » — entrano in aperto conflitto tra loro. Della prima fa parte il piccolo Nemecsek, un ragazzo fragile e di salute cagionevole, ma che aspira a riscattare la propria debolezza fisica con la sua forza d'animo. Una notte egli si reca da solo nel campo avversario, per riprendere una bandiera di cui il « nemico » si era impadronito. Il suo coraggio colpisce anche i ragazzi della parte avversa, i quali lo hanno colto sul fatto. Ma essi non mancano di punirlo per l'incursione nel loro territorio, facendogli fare un bagno forzato nell'acqua gelata. In conseguenza di questo, Nemecsek — che era già raffreddato — cade gravemente ammalato. Il « generale » Boka si reca a visitarlo e gli porta il sospirato berretto con i gradi da « capitano ». Nel delirio, immaginando che al cantiere infuri la battaglia. Nemecsek si alza dal letto e corre a raggiungere i suoi compagni. Egli riesce a strappare dalle mani del nemico la sua bandiera, poi cade al suolo, ucciso dalla polmonite. Sopraggiunge sua madre, la quale solleva tra le braccia il cadavere del ragazzo. Commossi, i componenti le due opposte bande — sospesa la lotta — seguono la donna. Il giorno dopo nel cantiere di Via Paal riprenderà il lavoro.

* * *

Orazio Bernardinelli (« *Il Messaggero* », *Roma*, 16-VIII-1935)

E' questo veramente un film secondo il nostro cuore. Di una umanità commovente è un'interpretazione della vita piena di lirismo e che tocca le vette dell'epico. E' tutto un mondo di ragazzi che combatte le proprie battaglie: meravigliosi gli interpreti ma ben più il regista per l'arte magistrale con cui ha saputo dirigere i suoi piccoli attori, per la spontaneità, la naturalezza che ha saputo imprimere in ogni loro minimo gesto come non fossero sotto l'occhio inflessibile della macchina da presa. Per affinità di soggetto questi *Ragazzi della via Paal* richiamano il film russo *Verso la vita* (...) però Frank Borzage ha saputo fare qualcosa di più e di meglio. Egli ha creato un piccolo mondo a sé, un mondo delimitato da un vasto terreno in abbandono, una via e un parco. In questo mondo di ragazzi la vita esteriore

non penetra che con difficoltà e solo per portare il dolore. (...) Ma l'atmosfera del film è lirica come è lirica la concezione della vita di Borzage in questo lavoro in cui le note suggestive e commoventi dell'« *Ultima guardia* » ritornano con l'eco mentre già sul posto ove cadde il piccolo valoroso si gettano le fondamenta di un edificio per i vivi. (...) Fra i piccoli attori semplicemente meraviglioso è George Breakston, il piccolo Nemecsek; la sua maschera a volta a volta pietosa, patetica, commovente, ha una potenza espressiva indicibile: come Borzage sia riuscito ad ottenere tanto da un ragazzo è incredibile. Il passaggio dalla gioia di rivedere Boka ad esempio all'espressione di muta sofferenza per la febbre che lo divora, è stupendo nella sua semplicità: così quando febbricitante ritrova il berretto da « capitano » ancora quasi incredulo dell'inattesa e pur sospirata promozione; così quando si nasconde nella vasca d'acqua per sfuggire al « nemico » e si ripara la testa con una foglia per il ribrezzo del rospo; così quando l'ira si tramuta in pianto dopo il bagno che lo porterà alla tomba. Un tipo indovinatissimo e gustosissimo è pure Kolnay, reso dal piccolo Beaudine Anderson con una rara espressività: con la sua inesauribile banana ha creato una piacevole macchietta. Ottimi i due « generali » avversari, Boka (Jimmy Butler) e Feri Ats (Frankie Darro) ma tutti indistintamente sono dei grandi attori. Assai a posto sono anche nella piccola parte che devono sostenere Ralph Morgan, nella parte del padre, e Lois Wilson, nella veste della madre.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 16-VIII-1935)

I ragazzi di via Paal è in parte una singolare vittoria dello schermo di fronte ad un romanzo. (...) Dove il film è più efficace del romanzo è proprio nel tratteggiare la figura di Nemeciek. Subito appare un predestinato. E' il debole, il reietto, che però ne ha coscienza, e anela al riscatto. Ha già un animo virile, con tutti gli ingenui abbandoni dell'infanzia; e il primo colpo di tosse che squassa l'esile petto è subito il primo rintocco d'un triste presagio. Non crediate tuttavia che il film abbia pregi soltanto. I nei che rivela potevano forse essere eliminati con poca fatica. Quasi tutti gli sfondi sono discretamente di cartapesta; le illuminazioni sono crude e radenti; e quei monelli sono sempre lindi e ravviati come se uscissero sempre dalle mani di mamma, e i pentolini dei loro berretti sono sempre fiammanti, come se fossero sempre appena sfornati dal cappellaio. Inoltre alcune insistenze e alcuni ritorni potevano essere efficacemente scorciati; e la pretesa di far apparire, nelle azioni infantili, lo sfondo di quelle degli uomini sfiora un simbolismo che non era indispensabile. Se avete da esprimere l'animo d'un ragazzo, esprimete l'animo d'un ragazzo: basterà, ché in ogni ragazzo c'è un uomo, esattamente come in ogni uomo c'è quasi sempre un fanciullo. In questo, Molnar è stato più accorto di Borzage; e Borzage l'ha poi superato, come già si disse, nel delinearci la figura del povero Nemeciek. Vi è riuscito con l'aiuto di un piccolo grande attore, fino a ieri sconosciuto. Scriviamone nome e cognome in maiuscolo come facevano i ragazzi di via Paal per i reprobi, da scriversi nel loro libro nero. Si chiama George Breakston, avrà dieci, dodici anni; e questa sua interpretazione sarà certo indimenticabile per quanti l'hanno veduta e ascoltata. Un visuccio emaciato, patito da vecchierella, fra due lun-

ghissime ciocche di capelli biondicci, uno squardo triste e acuto, precoce, di ragazzo povero, destinato alla rinuncia; ed una fierezza e un orgoglio che talvolta appaiono con la luce della speranza. Non c'è un momento, uno solo, in cui questa interpretazione sia stanca o stonata; per quanti grandi attori si potrebbero ripetere queste parole ? E gli istanti superbi sono parecchi, per lo più espressi in primi piani di una emozione profonda. Superiore al miglior Jackie Cooper, paragonabile piuttosto al Robert Lynen di *Poil de carotte,* può darsi che questo suo Nemeciek sia semplicemente un felicissimo incontro, ma per quanti interpreti vorremmo poter ripetere almeno queste altre parole ? La sua migliore amica deve essere certo stata la regia del Borzage, intessuta probabilmente d'una pazienza infinita; ma ciò che conta è l'interpretazione fatta raggiungere a questo ragazzo, ottenuta con uno stile non troppo dissimile dai migliori registi russi. La visione del campo, di quelle lotte, di quelle guerriglie, di quelle figurine e di quelle macchiette è di per sé un buon film; ma la figura di Nemeciek è come un altro film entro il film, e varca le difficili soglie dell'arte.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 17-VIII-1935)

Vedo una superiorità nei *Ragazzi di via Paal* in confronto *a Champ,* e cioè che mentre qui il dramma resta individuale e, per quanto interessante umanizzato, circoscritto, là il dramma particolare si integra e si fonde nel dramma collettivo, e l'emozione corale è chiamata a esaltare la passione dei protagonisti. Per questo, anche le lagrime degli spettatori diventano un'altra cosa. Credo che nessuno si sia vergognato di sentirsele salire agli occhi. (...) Tutto, anche quando sembra più semplice e ovvio, è così nobilmente misurato e virile ! Per me *I ragazzi della via Paal* è il capolavoro di Borzage. E' la sua opera più difficile ed è riuscita la più originale. E poi, nei *Ragazzi della via Paal,* Borzage ha creato il più patetico, il più indimenticabile personaggio della sua carriera, quello del piccolo Nemecsek. C'è soltanto un'altra figura che gli può essere paragonata al cinematografo: il famoso Mustafà di *Verso la vita.* Sono due tipi dissimili, anzi addirittura opposti, ma tutti due sono ragazzi, tutti due cadono per un ideale eroico che li trascende. Nemecsek è ancora più commovente per le sproporzioni tra il suo destino e la sua natura: sproporzioni tra la sua paura e il suo coraggio, tra il suo immenso cuore e le sue emaciate spalle. Anche la scelta del ragazzo, George Breakston, che ricorda per fisionomia e per tipo il grande Lynen di *Poil de carotte,* contribuisce a rendere più impressionante il personaggio. E' una di quelle coincidenze assolute tra la parte e l'interprete, come ne capitano una volta ogni dieci anni. Si parla di Borzage, si parla di Breakston. E dove mettiamo Molnar ?... Molnar riconosce che nei *Ragazzi della via Paal* lo spirito del suo libro nell'insieme è rispettato. Anche le cose che hanno aggiunto in proprio i riduttori gli paiono spesso felici estensioni del suo intreccio. (...) Una sola cosa ha disapprovato, decisamente, nella riduzione americana: il tentativo di dare al suo racconto, attraverso arbitrarie didascalie, un'intenzione e una morale pacifista e ginevrina.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 25-VIII-1935)

Confesso di non avere mai troppo amato né Molnar né i suoi ragazzi: la sassaiola dei quali, più che sospetta in linea morale, mi ricorda troppo la *Guerre des boutons* del grande, dimenticato Pergaud, per parermi, anche artisticamente, d'una emerita originalità. Quanto a Borzage, ha certo meglio tradotto in proiezione questa, che non avesse fatto di un'altra commedia dello stesso Molnar, *Liliom*: ma all'esito straordinario dell'opera odierna ha certo giovato il concorso d'attori eccezionali, fra i quali il piccolo George Breakston impone la potenza ingenua d'uno sguardo che non potrà essere dimenticato mai più.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1935)

Eppure, nonostante l'impegno, i divi e le stelle han dovuto abbassare la loro enorme bandiera di seta trapunta e stellata (...) per far posto alla bandierina di tela sporca e sfilacciata che i ragazzi di Ferenc Molnar e di Frank Borzage inalzano, nella via Paal, sulle cataste di legname. In questa Mostra, dove i film eccessivamente dialogati, e imperniati sui divi e dunque chiaramente commerciali, sono stati troppi; in questa Mostra i « ragazzi della via Paal » hanno parlato poco, agito molto e ottenuto, artisticamente, moltissimo. Li abbiamo visti muoversi sempre con disciplina e verità, fedele, aderente ciascuno alla propria parte, senza prepotenze e squilibri. Nemecsek, il soldato senza galloni e senza dubbi, povero ed eroico, ha ormai, per virtù di George Breakston, un suo volto preciso e indimenticabile, degno del *Poil de carotte* di Lynen. La sua voce sottile e ingenua; la sua timidezza e il suo ardore; i suoi occhi e umidi, le sue spalle misere di ragazzo gracile, i suoi gesti semplici e silenziosi; — tutta la sua figura è ormai così chiara che si imprime nella memoria con commovente risalto. Potremo non ricordare la Garbo o la Dietrich in questo o in quel film, ma George Breakston lo rivedremo sempre, quando, le spalle ancor più infossate, gli occhi scintillanti di febbre, fissa con dolore e coraggio il capitano avversario che stringe nel pugno la bandiera di via Paal. Nemecsek vince i divi, non solo per la grande interpretazione di Breakston, ma anche per l'aiuto di tutti i ragazzi, amici o nemici, — di Boka e di Feri Ats, di Gereb e di Esohakos. La vittoria di Nemecsek è una vittoria collettiva, cinematograficamente esemplare: n'è uscita un'opera, ricca di una intensità drammatica e di una poetica umanità e interezza, quale è ormai raro incontrare nella produzione corrente.

REGISTI

Frank Capra (*)

FORBIDDEN

R.: Frank Capra - *s.*: Frank Capra - *sc.*: Jo Swerling - *f.*: Joseph Walker - *m.*: Edward Bernds - *scg.*: Stephen Goosson - *int.*: Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou,

(*) 1935 - BROADWAY BILL.

Ralph Bellamy, Dorothy Peterson, Charlotte V. Henry, Thomas Jefferson, Myrna Freshoots, Tom Ricketts, Henry Armetta - *p.*: Columbia Pictures, 1932.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

Lulu Smith — una giovane bibliotecaria di provincia — decide di « evadere » dopo anni di lavoro, ritira dalla banca i suoi risparmi, si fa un ricco guardaroba e parte per una crociera in piroscafo, diretta all'Avana. Una sera in cui si sente sola e spaesata, essa trova sul proprio letto un uomo ubriaco, il quale ha scambiato una cabina per un'altra. Egli la invita a cenare con lui e le fa una corte cui la ragazza è molto sensibile. I due diventano amanti e trascorrono insieme la vacanza all'Avana. Al ritorno negli Stati Uniti, Lulu trova lavoro nella biblioteca di un grande quotidiano e continua la relazione con Bob (l'uomo le si era presentato come Robert Collins), pur sapendo poco o nulla di lui. Essa resiste quindi alla corte di Al Holland, un famoso giornalista, il quale vorrebbe sposarla. Una sera l'amante confessa a Lulu di averla ingannata: egli si chiama in realtà Grover ed è sposato con una donna rimasta invalida in seguito ad un incidente automobilistico, accaduto mentre egli era al volante. Pur confermando a Lulu il proprio amore, Bob le dichiara di non poter abbandonare la moglie; Lulu, sempre innamoratissima, accetterebbe di continuare egualmente la relazione, ma — di fronte agli scrupoli di Bob — decide di troncare. Mesi dopo, essa dà alla luce una bambina — Roberta —, senza dichiarare la paternità. Circa un anno più tardi Grover riesce a ritrovarla e a riconciliarsi con lei. Egli ha frattanto compiuto una brillante carriera politica, è diventato procuratore distrettuale ed è costretto ad incontrare Lulu di nascosto, per non far nascere uno scandalo che comprometterebbe la sua ascesa. Tra i suoi nemici vi è Holland, il quale ha fatto dal canto proprio carriera nel giornalismo. Quest'ultimo un giorno vede insieme Lulu, Bob e Roberta: per sviare i sospetti di Holland gli viene detto che Roberta è una bimba adottata da Grover. Questi deve quindi adottarla realmente. Anni dopo, Bob pone la sua candidatura al posto di governatore dello Stato, ma poi — colto da scrupoli — dichiara a Lulu di voler abbandonare la politica per fuggire con lei. Allora Lulu — per salvare la carriera dell'uomo amato — si decide bruscamente a sposare Holland. Grover viene eletto, ma Al scopre che Lulu è la madre della figlia del suo nemico e minaccia uno scandalo. Lulu lo uccide e finisce in prigione. La carriera di Grover è salvata. Un anno dopo Bob — prima di morire confortato da Lulu nei suoi rimorsi — consegna alla donna un testamento a suo favore. Ma la donna — uscendo — lo straccia e lo getta via.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* » 9-VIII-1932)

Il film è di gusto tipicamente americano e nella realizzazione si è badato al « cinema » solo relativamente. Qualche effetto fotografico di un certo rilievo (una cavalcata in controluce) rimane staccato dal resto della pellicola, mentre altrove Capra ha trovato qualche spunto abbastanza delicato che si affida esclusivamente alla parte visiva: così la trovata dell'album di Roberta sul quale Lulù attacca i ritagli di giornali dove sono fotografie della sua bambina, album che ha la duplice funzione di dare la sensazione del trascorrere del tempo e dell'attaccamento che porta sempre la madre alla sua figliola. Anche altrove si ricorre a qualche spunto visivo per certi passaggi dell'azione da un luogo all'altro. (...) La scena tra la Stanwyck e Menjou sul divano merita di essere ascoltata e veduta per la naturalezza della recitazione e per la indovinata disposizione degli atteggiamenti. Molti altri pezzi di parlato si sarebbero potuti sostituire da qualche espressione visiva e più sintetica; certi lunghi dialoghi ci paiono inutili. E qui si allude all'errore del cinema americano in genere.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 9-VIII-1932)

Capra convince molto di più, avventuroso, violentemente passionale, giocoliere della tecnica, come in *Femmina del mare* e i suoi derivati. Qui, alle

prese con un lavoro sottile di psicologia, descrittore di anime, di sottili tormenti, di umani dolori, senza l'ausilio dello scenario, del movimento, si perde in una storia di quadri, scialbi come la costante distribuzione di luce cenerognola che li illumina tutti. La passione, il tormento radente, implacabile della sua eroina, vive della parola del dialogo, esteriormente. Mai un momento vivo, uno scatto che porta all'anima straziata. Alla fine soltanto, questa umanità, che dovrebbe intonare tutto il film, si comunica.

V. Q. (« *Il Messaggero* », *Roma*, 17-VIII-1932)

(...) Dopo *Femmine di lusso* che fu il gioiello luminoso che le (*a Barbara Stanwyck*, n.d.r.) diede valore, Barbara abbandonò il suo direttore, l'italo americano Frank Capra, e con l'abbandono cominciò la sua decadenza. Gli altri suoi film non dissero nulla. Solo quando tornò a Capra riprese l'antica via, con questo *Proibito* nel quale l'attrice ha dimostrato di essere sempre la valente modella di *Femmine di lusso*, sviluppando le situazioni con la sua solita naturalezza e con certe tonalità artistiche che, appunto perchè naturali, semplici e non ricercate, ottengono grandi risultati.

IT HAPPENED ONE NIGHT

R.: Frank Capra - *s.*: dal racconto di Samuel Hopkins Adams « Night Bus » - *sc.*: Robert Riskin - *f.*: Joe Walker - *m.*: Louis Silvers - *scg.*: Stephen Goosson - *int.*: Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Jameson Thomas, Alan Hale, Ward Bond, Arthur Hoyt, Blanche Frederici - *p.*: Columbia Pictures, 1934.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - MEDAGLIA D'ORO DELLA COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI PER IL FILM PIÙ DIVERTENTE. COPPA DELLA BIENNALE PER LA MAGGIORE PRESENTAZIONE INDUSTRIALE (collettivamente assegnata ai film della Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.).

Ellen Andrews, figlia di un ricchissimo industriale americano, avendo deciso — contro la volontà paterna — di sposare un giovane e brillante aviatore, elude la sorveglianza delle persone poste al suo fianco dal genitore e tenta di raggiungere New York con i propri mezzi. Durante il viaggio in autopullman, incontra un giornalista, Peter, il quale — avendola riconosciuta — pensa di sfruttare a proprio vantaggio la favorevole occasione. Con il consenso del suo direttore, egli — fingendosi alleato di Ellen — cerca, in ogni maniera, di far perdere le tracce della ragazza agli inseguitori sguinzagliati dal padre, allo scopo di poter avere in esclusiva per il suo giornale la singolare avventura della figlia del milionario. Peter riesce nel suo intento, ma nel frattempo si innamora di Ellen, con la quale ha diversi incidenti e avventure di viaggio. Anche Ellen si è a propria volta innamorata di lui, ma — venuta a scoprire che suo padre aveva offerto una grossa ricompensa per colui che gli avesse ricondotto la figlia — si convince che l'atteggiamento di Peter nei suoi confronti sia dovuto ad interesse. Essa decide quindi nuovamente di sposare l'aviatore. Ma — arrivata dinnanzi all'altare — si rende conto del disinteresse del sentimento di Peter, e invece di pronunciare il suo « sì » fugge a raggiungerlo.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 5-VIII-1934)

(...) Il film americano (...) non si leva dal comune pur restando un film ben fatto e intelligentemente diretto (...) Una vicenda assai comune, ma trattata con intelligenza, mossa con ritmo agile e scintillante di spirito. L'interpretazione poi, da parte di Claudette Colbert e Clark Gable, è efficacissima.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 5-VIII-1934)

Riguardo al genere il film si avvicina piuttosto a pellicole come *Platinum Blonde* che a opere di maggiore impegno come *The Miracle Woman o Forbidden*. Si avverte insomma un tono leggero, applicato a situazioni prive di eccezionale importanza, ma risolte con abilità di tocco e armonia d'insieme: l'operatore ha fatto del suo meglio per illuminare le ferme inquadrature con fluidità di contorni e nitidezza d'immagini. Ma se Joseph Walker si fa raccomandare appunto per la sua semplicità, altrettanto deve dirsi per il regista, che, evitando ogni ardita inquadratura e ogni ricerca di originalità in proposito, si è piuttosto occupato degli interpreti e del loro modo di recitare, che riesce squisitamente a tono. Capra ha ora trattato il film alla Borzage — quelle lacrimette che precedono una dissolvenza sugli occhi di Ellie che avverte come Peter non voglia occuparsi a fondo di lei e se ne stia lontano a dormire sulla paglia — ora trattato con spigliatezza e arguzia e con un tono umoristico che ci fa lontanamente ricordare come Capra sia uscito dalla *troupe* di Mack Sennett.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 5-VIII-1934)

Accadde una notte è una divertentissima commedia con uno spiritoso dialogo di Riskin, un Clark Gable irresistibile e una magnifica Claudette Colbert.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 12-VIII-1934)

(...) l'ammaliziatissimo *Accadde una notte*: dove Frank Capra non si mostra, quanto a trovate direttive, in glorioso progresso, ma che da Claudette Colbert, rivelata in una parte di mezzo carattere, e da Clark Gable, più che mai timbrato e autorevole, riceve una vitalità ravvivata ad ogni episodio, fornita di una tensione incessante e di una continua simpatia.

MR. DEEDS GOES TO TOWN

R.: Frank Capra - *s.*: dal racconto di Clarence Budington Kelland « Opera Hat » - *sc.*: Robert Riskin - *f.*: Joseph Walker - *m.*: Dimitri Tiomkin - *scg.*: Stephen Goosson, Jerome Pycha jr. - *int.*: Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglas Dumbrille, Raymond Walburn, H. B. Warner, Warren Hymer, Ruth Donnelly, Spencer Charters, Emma Dunn, Arthur Hoyt - *p.*: Columbia Pictures, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - UNA DELLE MEDAGLIE DI SEGNALAZIONE.

Longfellow Deeds è un giovanotto di campagna, semplicione e dotato di qualche piccola ambizione artistica. Avendo ereditato venti milioni di dollari, egli segue a New York i suoi legali, i quali tentano di strappargli una procura. Nella grande città Deeds si difende, con il suo buonsenso campagnuolo, dalla rapacità di un gruppo di eleganti ed astuti sfruttatori, i quali tentano di speculare ai suoi danni sulla sua immensa fortuna. Ma egli cede alle seduzioni di Babe, una bella giornalista, la quale si è finta povera e sola per meglio redigere, standogli accanto, delle cronache che fanno di Deeds lo zimbello della città. Il candido giovanotto, ad un certo punto, si ribella contro la corvée *mondana cui è sottoposto da coloro che lo circuiscono e decide di utilizzare i suoi milioni acquistando dei lotti di terreno da donare ai disoccupati. La notizia provoca il risentimento di alcuni pretendenti all'eredità, i quali — in combutta con i legali di Deeds — cercano di farlo interdire per infermità mentale. Scoperta la finzione di Babe, Deeds — amareggiato — rifiuta in un primo tempo di difendersi al processo, deciso a farsene ritorno al paese, ab-*

bandonando tutto. Ma poi, convintosi del sincero pentimento di Babe e dell'amore che essa ormai gli porta, si decide a parlare dinnanzi ai giudici, vince la causa e sposa la ragazza.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 1-IX-1936)

E' una commedia sovente deliziosa, anche se il solo rimprovero da farle sia di essere commedia e soltanto commedia, con pochissime variazioni o interpretazioni propriamente cinematografiche. Il tipo che il Cooper delinea è umano e singolare: una specie di « Jean de la Lune ». (...) Questa figura, ambientata con maggiore audacia in casi più vasti, avrebbe potuto dar vita a una satira calzante e mordente, non solo, ma irresistibile anche di gaiezza esteriore. Ci si è limitati, con un soggetto ottimo sotto ogni riguardo, a trarne una sceneggiatura per un film piacevole, per una commediola saporita, non priva di scatti e di accenti, grazie anche all'interpretazione del Cooper. Dopo questo film, allo scorgere la calvizie invadente e le vene ingrossate e le palpebre stanche del bel Gary, ormai più che quarantenne, è veramente il caso di dire che muore un simpatico attor giovane e nasce un attore. (...) Anche Jean Arthur (...) ha parecchi primi piani che vi sorprenderanno.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 1-IX-1936)

La combinazione Capra-Riskin ha realizzato più di un film; il pubblico della mostra veneziana conosce bene *Accadde una notte* e *Strettamente confidenziale;* ecco ora *E' arrivata la felicità* in cui ritornano lo spirito e la ricchezza di trovate dei film precedenti; però quasi tutto l'umorismo del film consiste nel dialogo; sul quale più che sull'azione visiva è basata la sceneggiatura, senza dubbio scorrevole, ma spesso di effetto teatrale. Comunque sia, il film è divertente, e il personaggio Deeds è bene inventato: questo ragazzone amante della sua tromba dei pompieri, della solitudine della campagna, portato di colpo in città per una improvvisa eredità di parecchi milioni. (...) Gary Cooper è come sempre un attore disinvoltissimo ed ha atteggiamenti, nei primi piani di controscena, degni di rilievo; vedetelo quando è di fronte al disoccupato che lo rimprovera di non compiere qualche utile azione, e più tardi, quando di fronte alla folla dei disoccupati che egli vuol sistemare, uno gli offre un panino imbottito ed egli si accorge che centinaia di persone davanti a lui aspettano di mangiare.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 1-IX-1936)

E' un film che Frank Capra, il celebre regista italo-americano ha diretto con una finezza e una penetrazione, una grazia forse meno immediata e popolare ma per certi rispetti superiore al fascino di *Accadde una notte*. (...) La bonomia, la semplicità, la freschezza con le quali Gary Cooper interpreta il suo personaggio gli valsero un grande successo personale. Anche Jean Arthur piacque moltissimo. Ottima tutta la schiera dei generici.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* » *Genova*, 2-IX-1936)

Gary Cooper rappresenta con meravigliosa intensità il suo personaggio, che nauseato del mondo sdegna difendersi e col suo silenzio si dispone a

lasciarsi chiudere in un manicomio. L'amarezza si dissolve in una scena magistrale che, a gradi, porta dal sorriso all'aperta risata in un farsesco finale che felicemente richiama l'inizio del film.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 6-IX-1936)

(...) Amenissima proiezione, sopra tutto nella seconda parte. *E' arrivata la felicità,* fondata sopra tutto su un dialogo e su un tipo. Nel quale tipo Gary Cooper è adorabile.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

Con *Il signor Deed va in città* Capra s'industria a svolgere, in modo simpatico e divertente, il vecchio tema: « un giovane di provincia semplice, povero e con la testa nelle nuvole, eredita una grossa fortuna ed è costretto a vivere in una metropoli. Dite quali avventure gli toccherà di correre ». Gary Cooper e uno stuolo di generici, consumati fanno sì che il compito riesca soddisfacente, mantenendo la media, però, al di sotto del buon punteggio di *Accadde una notte.*

REGISTI

John Ford (*)

MARY OF SCOTLAND (vedi Katharine Hepburn)
THE INFORMER

R.: John Ford - *s.*: dal romanzo omonimo di Liam O'Flaherty - *sc.*: Dudley Nichols - *f.*: Joseph H. August - *m.*: Max Steiner - *scg.*: Van Nest Polglase, Charles Kirk - *int.*: Victor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford, Una O'Connor, J. M. Kerrigan, Joe Sawyer, Neil Fitzgerald, Donald Meek, Leo McCabe, Gaylord Pendleton - *p.*: R.K.O. Radio Pictures, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA DELLA SOCIETÀ DEGLI AUTORI PER IL MIGLIOR SOGGETTO SCENEGGIATO.

Gypo Nolan appartiene ai gruppi rivoluzionari che, nel 1922, si battono per l'indipendenza dell'Irlanda. Egli vagheggia di poter varcare l'Atlantico e stabilirsi in America con la sua amica. Essendo privo di danaro e avendo appreso che la polizia offre venti sterline di ricompensa a chi darà informazioni utili per la cattura di un rivoluzionario ricercato, Gypo decide di vendere il compagno. Ma, subito dopo la delazione, egli è preso dal rimorso, per cui nella notte seguente dà fondo in bagordi al danaro avuto in premio. I membri del tribunale segreto dei ribelli, messi in sospetto dalle bravate compiute da Gypo, decidono di indagare sul suo conto. Avuta la prova della sua colpevolezza, essi deliberano la sua condanna. Gypo tenta, inutilmente, di sfuggire al suo destino. Colpito a morte, riesce a trascinarsi in chiesa e, morente, ottiene il perdono da parte della madre del compagno che aveva venduto alla polizia.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 30-VIII-1935)

E' la tragedia di Giuda, la tragedia del tradimento e del rimorso: tragedia che la cupa e nebbiosa atmosfera che avvolge dal principio alla fine

(*) 1934 - THE WORLD MOVES ON.

uomini e cose rende ancor più angosciante e crudele. Il dramma è fortissimo e Victor McLaglen (...) vi dà un'interpretazione indimenticabile, superiore a tutto quello che pareva finora nelle sue possibilità. C'è una sceneggiatura perfetta e una direzione scarna e potente.

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 30-VIII-1935)

La vicenda dominata dal personaggio di Gypo, la spia rivoluzionaria si prestava alla regia di Ford; lo scenario di Dudley Nichols è calcolato, preciso dà la possibilità al regista di costruirvi inquadrature e caratteri originali. Il film sarebbe stato bellissimo se si fossero evitate certe concessioni ad un gusto tipicamente americano; alcuni dialoghi, quei pugni che raggiungono sempre il segno; ma a parte ciò, il film ha sequenze assai pregevoli basterebbe l'inizio, tutto affidato alle immagini soltanto, senza una parola; esso vale a definire il personaggio del protagonista in modo conciso. La morte di Frankie è un altro pezzo stupendo. Ma dove Ford, a parte le riserve cui si è accennato, si è mostrato magnifico è nella costruzione dell'ambiente attraverso i contrasti delle luci e delle ombre; strade con fanali accesi, interni illuminati da un solo spiraglio di luce.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 30-VIII-1935)

E' un film compatto in cui non c'è un'inquadratura, una scena che sia inutile, che rallenti il ritmo dell'azione. Per stesura, tecnica, montaggio, originalità, è fra i film più perfetti che siano stati visti. (...) E' appunto questa atmosfera angosciosa, cruda, quasi fuori della realtà, che John Ford ha reso con grande nobiltà e senso d'arte superiore dando prova di un tocco sicuro, di un profondo intuito e della sua grande valentia di regista che rifugge dai facili mezzi di effetto. Ché questo *The Informer* si prestava con una facilità unica a cadere nel drammone a tinte forti, volgari e banali: Ford ne ha fatto invece un'opera d'arte che è il miglior elogio che si possa fare ad un regista. (...) Il parlato è ridotto all'essenziale, il commento sonoro ha certi effetti di contrappunto efficacissimi; ottime sono la fotografia e l'interpretazione. Victor McLaglen è irriconoscibile addirittura per chi l'ha visto in altri lavori.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 30-VIII-1935)

John Ford ha diretto il film con molta efficacia, aiutato anche da una ottima sceneggiatura; le vie nebbiose di Dublino, gli scontri nella notte fra le truppe regolari e i ribelli, complotti e viltà, vicoli e taverne, sono rievocati con tocchi precisi, sicuri; ma su tutto sovrasta Gypo, McLaglen. Forse incrina talvolta questa stupenda interpretazione il ricordo d'un Paul Muni; ma sono attimi, inezie di fronte alla figura salda ed evidentissima che di Gypo l'attore ha saputo creare. Fosco e manesco, vile e violento, tratto tratto con una luce improvvisa che rischiara la coscienza del bruto fino alla redenzione degli ultimi istanti, questo McLaglen è da paragonare a un Wallace Beery più tormentato e forse più umano. (...) Accanto a McLaglen, Preston Foster e Margot Grahame; ma è quella piccola folla di straccioni, di disperati e di ribelli che tutta vive attorno all'eccezionale protagonista, una folla angosciosa d'umanità smarrita che dona a ogni sfondo una sua necessità, ad ogni volto una sua parola.

REGISTI

Howard Hawks (*)

TWENTIETH CENTURY

R.: Howard Hawks - *s.*: dal romanzo teatrale di Charles Millholland « Napoleon of Broadway » - *sc.*: Ben Hecht, Charles Mac Arthur - *f.*: Joseph August - *int.*: John Barrymore, Carole Lombard, Walter Connolly, Roscoe Karns, Charles Levison, Etienne Girardot, Dale Fuller, Ralph Forbes, Billie Seward, Clifford Thompson - *p.*: Columbia Pictures, 1934.

Presentato alla II Mostra (1934) - Coppa della Biennale per la maggiore presentazione industriale (collettivamente assegnata ai film della Motion Pictures Producers and Distributors of America, Inc.).

Oscar Jaffe, un « mattatore » della scena statunitense, decide di lanciare una nuova attrice. La giovane, abilmente guidata dall'irascibile ed isterico regista-attore, ottiene molto successo e in breve si afferma sui palcoscenici di Broadway. Essa diviene l'amante del suo maestro, ma — dopo continue liti e ripicche — decide di abbandonarlo per tentare, da sola, la carriera cinematografica. A Hollywood la giovane attrice riesce a sfondare e a diventare una « diva ». Per contro, Oscar, col passare del tempo, perde il favore del pubblico. Un giorno egli incontra la sua vecchia fiamma sul « XX Secolo », un treno di lusso, che unisce la costa orientale a quella occidentale degli Stati Uniti. Deciso a « ricuperare » l'attrice, la cui collaborazione potrebbe giovare al proprio rilancio, egli architetta una commedia atta ad impietosirla e a farla tornare con lui. Essa abbocca, ma poi scopre l'inganno. Dopo una serie di nuovi dispetti e scenate, i due si riuniscono, riformando la coppia d'un tempo.

* * *

Sandro De Feo (« *Il Messaggero* », *Roma*, 25-VIII-1934)

Questa pellicola si giova di due elementi indubbiamente di primo ordine: l'interpretazione di John Barrymore e la regia di Howard Hawks. (...) I caratteri immediati, veloci, quel narrare per scorci e per allusioni si ritrovano tutti in questo *XX° secolo*. (...) Il film gira tutto intorno alla figura principale interpretata da John Barrymore. Sul declinare degli anni e con delle tare effettive e familiari nel sangue, questo attore rende, come nessun altro, le tragedie dell'età critica degli uomini. Questi tipi rovinati dagli amori rimpianti, dalle rivelazioni terribili e subitanee, dall'improrogabile decadenza, sappiamo benissimo come egli riesca a renderli. Ed è specialmente per la sua presenza che il film si fa apprezzare. Brava come al solito, accanto al Barrymore, Carole Lombard.

Filippo Sacchi (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 25-VIII-1934)

Il film è magnificamente diretto e divertente, anche se irto di gergo e di allusioni a cose del mondo teatrale nuovayorchese, e ottimamente recitato, anche se John Barrymore strafà un pochetto.

(*) 1932 - THE CROWD ROARS.

REGISTI

Ernst Lubitsch

THE MAN I KILLED (o BROKEN LULLABY)

R.: Ernst Lubitsch - *s.*: dal lavoro teatrale « L'homme que j'ai tué » di Maurice Rostand e dal suo adattamento americano di Reginald Berkeley - *sc.*: Ernest Vajda, Samson

Raphaelson - *f.*: Victor Milner - *scg.*: Hans Dreier - *int.*: Phillips Holmes, Nancy Carroll, Lionel Barrymore, Louise Carter, Zasu Pitts, Tom Douglas, Frank Sheridan, Lucien Littlefield - *p.*: Paramount Pictures, 1932.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

Un soldato francese ha ucciso — durante la prima guerra mondiale — un soldato tedesco, ne ha raccolto le ultime parole e — spinto da un sentimento di pietà e di curiosità — ne ha conservato la piastrina di riconoscimento. A guerra finita, egli si sente colpevole di un delitto, del quale non può assolversi se non recandosi in Germania, in pellegrinaggio sulla tomba della sua vittima. Il giovane si reca dalla famiglia del morto, e viene scambiato per un amico di lui, ma non osa rivelare la verità ai genitori. In quella casa egli finisce per prendere il posto dell'ucciso, anche presso la fidanzata di lui, della quale si è innamorato ed alla quale ha rivelato la verità.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 19-VIII-1932)

Il film deve essere senz'altro accettato per la forma con la quale è stato realizzato, per la interpretazione, per la descrizione degli ambienti. Si tratta di un'opera essenzialmente cinematografica in cui Lubitsch ha decisamente affermata una formula del « parlato ». La pellicola procede con intonazione sicura e misurata, con somma cura del particolare. Lubitsch non poteva ritornare al suo genere di un tempo che per darci quest'opera bellissima, la migliore senz'altro fra quelle drammatiche da lui prodotte. V'è una sicura padronanza dei mezzi che si adoperano, una felicissima sequenza di passaggi, visivi, sonori e parlati, che si fondono in una armonia in cui la sapienza del montaggio si accompagna ad una intensa forza di espressione nelle singole scene. V'è quindi in *Broken Lullaby* quel ritmo che si richiede ad un film, provocato qui da un sentimento che supera la tecnica. Non v'è quindi l'arditezza tecnica o il prodigio d'abilità nel rendere un passaggio. Tutto è talmente fuso che difficilmente si stacca una scena dall'altra come opera a sé. Qui l'opera è completa perchè il particolare singolo ha un valore semplicemente contingente per dar vita a dei personaggi, a degli ambienti.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 19-VIII-1932)

Conoscevamo Lubitsch come regista di opere leggere e spumeggianti. In questo film ci appare un'altra faccia dell'artista. Ambienti, figure, acquistano, infatti, sotto la sua direzione un valore altamente espressivo e per quanto egli indulga, talvolta, a miniare quasi il dettaglio, non cade mai nella maniera.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1932)

Per molti Ernst Lubitsch è sopra tutto il Franz Lehar del cinema: ma questa volta non ci ha offerto un altro principe consorte o un altro sorridente tenentino: un dramma, invece, con tutti gli andamenti e gli sviluppi tradizionali del dramma. Qualcuno se ne potrà meravigliare; ma è proprio con drammi, e per di più drammi storici, che Lubitsch esordì in Europa e poi in America. *L'uomo che uccisi* è un bel film, solido, sapiente, armonioso. (...) Lionel Barrymore, Louise Carter, Phillips Holmes e Nancy Carroll son stupendamente guidati; l'impronta del Lubitsch si rivela in ogni dettaglio con rara misura: ed è soprattutto un'impronta di scaltrita e raffinata abilità, con qualche istante di autentica commozione.

REGISTI

Rouben Mamoulian

QUEEN CHRISTINA (vedi Greta Garbo)

DR. JEKYLL AND MR. HYDE

R.: Rouben Mamoulian - *s.*: dal racconto di Robert Louis Stevenson « The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde » - *sc.*: Samuel Hoffenstein, Percy Heath - *f.*: Karl Struss - *scg.*: Hans Dreier - *co.*: Travis Banton - *int.*: Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert, Halliwell Hobbes, Edward E. Horton, Arnold Lucy - *p.*: Paramount Pictures, 1932.

Presentato alla I Mostra (1932) - Due volte primo classificato nel referendum tra il pubblico: per « la fantasia più originale » e per la migliore interpretazione maschile (Fredric March).

Il dottor Jekyll, fidanzato ad una graziosa fanciulla, si dedica a studi medico-filosofici sulla natura del bene e del male. Per mezzo di una droga, di sua invenzione, egli riesce a separare in sé il bene dal male e a trasformarsi fisicamente e moralmente in un vero mostro umano, Mr. Hyde, pur serbando la possibilità di riprendere a proprio piacimento la personalità di Jekyll mediante l'antidoto della droga. Durante il manifestarsi della personalità di Hyde istinti bestiali, si scatenano in lui ed una volta egli sequestra in un appartamento una giovane donna, la terrorizza e la uccide. Un giorno Jekyll (la cui doppia personalità era rimasta a lungo ignorata da tutti) si accorge di non essere più in grado di dominare la sua seconda natura. Allora egli libera dalla promessa la fidanzata, ma — proprio malgrado — si trasforma davanti ad essa in Hyde e, spinto da un impulso incontrollabile, uccide il di lei padre. Inseguito dalla polizia, il protagonista viene quindi ucciso da un amico, il quale conosceva ormai il suo tragico segreto.

* * *

Anonimo (« *Gazzetta di Venezia* », 7-VIII-1932)

La trasformazione di Jekyll in Hyde avviene mediante giochi di ombre prima e poi mediante successive dissolvenze incrociate: mezzo tecnico questo, esclusivamente tecnico, da evitare semmai. Ecco perchè delle molte trasformazioni quella che preferiamo è la penultima, quando Jekyll è di fronte alla vetrata e la trasformazione avviene in campo lungo col personaggio rivolto dall'altra parte. L'insistere poi sul fenomeno dello sdoppiamento della personalità non giova alla realizzazione di Mamoulian, il quale piuttosto trova ottime ragioni artistiche in quegli episodi di secondo piano, dove all'espediente tecnico si costituiscono tocchi sicuri provocati da una mentalità intelligente. Sono queste « trovate » che fanno apprezzare il film e ne elevano il tono. Vi si sente il Mamoulian di *Vie della città* che approfitta di tutti i mezzi e di tutti gli espedienti: il carrello è usatissimo; da rilevarne l'uso nella prima parte quando la descrizione degli avvenimenti esterni è fatta attraverso la personalità di Jekyll. In questa maniera, Mamoulian trova modo di ricorrere a delle trovate che traggono la loro origine quasi sempre dagli oggetti. Forse l'insistere su questo metodo nuoce talvolta, e d'altra parte fa anche pensare se non fosse conveniente realizzare tutto il film così, riducendo allora lo sdoppiamento della personalità ad uno sdoppiamento esclusivamente spirituale.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* » *Venezia*, 7-VIII-1932)

Rielaborando il soggetto, assimilandolo per trasfigurarlo nella espressione cinematografica, l'inscenatore lo ha colorito con una tavolozza allucinante. Il concetto non si arruffa nello sviluppo. Si può afferrarlo, intenderlo. Ma è l'esecuzione, i mezzi che Mamoulian ha usato per raggiungerlo e dargli vigore che lasciano ben perplessi. La prima scena della trasfigurazione, all'inizio dell'esperimento, è possente. Nella vertigine, quella rievocazione di impressioni più recenti è di indimenticabile efficacia. Ma, successivamente, quel ripresentare quella maschera orrenda, quel farla centro di ogni quadro, motivo conduttore di ogni sviluppo, raggiunge solamente l'effetto di comunicare, con una impressione di incubo, anche l'inquieto, sottile senso di disgusto. La registrazione sonora e parlata non ci dice un gran che di eccezionale. Le voci sono ancora un po' vuote di corpo, le tonalità impostate su un fondo leggermente sordo.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 12-VIII-1932)

(...) E' stato per ventiquattr'ore sulle labbra di tutti. Rouben Mamoulian, celebre sin dal suo secondo film (...) prima di accingersi a un'operetta con Chevalier e la MacDonald si è cimentato con questo truce *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* tratto da Stevenson. (...) Ma questo mostro è talmente mostruoso, con un cranio da gorilla, due buchi per narici, zanne scheggiate sporgenti da labbra fesse e rigonfie, le ombre di un ghigno bestiale sotto i cespugli delle sopracciglia, che dopo le prime apparizioni, invece di esasperare brividi inconfessabili, diventa un *babau* discretamente grottesco, somministrato in un implacabile nitore fotografico che denuncerebbe qualsiasi truccatura. Quando un colpo di rivoltella ne ha segnato la fine e lo schermo è riapparso nel suo innocente e impassibile candore sono corsi naturalmente parecchi respiri di sollievo ma anche parecchie irriverenti risatine (...).

V. Q. (« *Il Messaggero* », *Roma*, 17-VIII-1932)

(...) Un po' pesante come soggetto — una vecchia storia di Stevenson, sopra uno sdoppiamento di persona ottenuto mediante un decotto —, è nello stesso tempo pieno di spunti e di episodi ben resi, oltrechè ben interpretati. Il direttore ha trovato in Federico March un forte attore, che, con la scomposizione della sua figura nelle due personalità, con la meravigliosa mobilità dell'espressione, avvicina la sua arte a quella del grande Chaney.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 9-VIII-1932)

Nel corso della serata ho sentito più di uno disapprovare il genere. E' vero, non tutto forse è sano, in quest'ordine di emozioni che il film di orrore cerca di suscitare; ma poichè il cinematografo ci si è provato, e alcune delle opere del genere sono tra i modelli tecnicamente più avanzati e mirabolanti della produzione dell'annata, come poteva l'esposizione, che ne è lo specchio imparziale, non presentarceli? C'è un fascino dell'orrido, questo lo riconosceva anche Longino. Che se l'orrido del film di Mamoulian non è sempre di prima qualità, e nemmeno usato sempre con discrezione, pazienza; tanto lui riesce a portarvi dove vuole, cioè a farvi accapponare la pelle.

BECKY SHARP

R.: Rouben Mamoulian - *s.*: dal romanzo di William M. Thackeray « Vanity Fair » e dal lavoro teatrale di Langdon Mitchell « Becky Sharp » - *sc.*: Francis Edward Faragoh - *f.* (*Technicolor*): Ray Rennahan - *m.*: Max Steiner - « *art director* »: Robert Edmund Jones - *scg.*: V. B. Ihnen - *int.*: Miriam Hopkins, Frances Dee, Cedric Hardwicke, Billie Burke, Alison Skipworth, Nigel Bruce, Alan Nowbray, Colin Topley, G. P. Huntley jr., George Hassell, William Taversham - *p.*: R.K.O. Radio Pictures, 1935.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1935) - COPPA DELLA III MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA PER IL MIGLIOR FILM A COLORI.

L'azione si svolge all'inizio del secolo decimonono. Rebecca (Becky) Sharp, una fanciulla di modesti natali — allevata, però, in un aristocratico college *britannico — è ospitata per qualche tempo in casa Sedley. Qui Becky (che è ambiziosa, scaltra e civetta) tenta di irretire Jos, il fratello di Amelia Sedley, sua compagna di collegio. Allontanata da casa Sedley e dovendo guadagnarsi la vita, Becky si fa assumere quale governante in casa di Sir Pitt Crawley. Usando maniere dolci e suadenti, Becky riesce a farsi amare da tutti i componenti la famiglia Crawley e in particolare da Rawdon, il secondogenito di Sir Pitt, il quale la sposa segretamente. Quando questo matrimonio viene risaputo, il giovane è diseredato. Rawdon, avendo sorpreso la moglie in compagnia di un altro uomo — al quale Becky si era offerta pur di saldare un grosso debito di giuoco del marito — la abbandona. Becky passa quindi di avventura in avventura, di intrigo in intrigo, fino a che fugge con il fratello di Amelia.*

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 13-VIII-1935)

Il film è assai teatrale, risente dell'origine che s'è detto. Non un esterno, lunghe scene rotte da un montaggio quasi sempre duttile e scaltro, e sorrette da un gruppo di ottimi attori. (...) La vita di Becky (...) qui diventa schematica e persino lineare, dimenticando sfondi e ambienti essenziali. (...) Viene invece in primo piano la figura del grosso Jos, contrappunto comico teatralmente efficacissimo. (...) Quello che conta soltanto è il colore, è quest'ultima accuratissima e intelligente prova nella quale il Technicolor s'è cimentato. (...) Si sono raggiunte morbidezze, fluidità e trasparenze veramente sorprendenti, talvolta affascinanti. Sono toni sempre un po' falsi, anche nei loro istanti migliori; d'una falsità un po' caramellata e scenografica, che si distende come una lustra patina decorativa su ciò che dovrebbe essere emozione, umanità, poesia. (Negli istanti peggiori si cade persino nella decalcomania). Ma le risorse espressive ne sono innegabili. Non credo che tali risorse dovranno soprattutto contare sui ulteriori progressi del sistema di ripresa. (...) Dalle truccature dei volti degli attori (anche qui le donne sono le favorite, specialmente le giovanissime) ai valori che può avere uno sfondo giocato su di una porpora anzichè su di un cupo arancione; dall'apparenza di pastello che un colore può assumere pur che sia ammorbidito da una luce che non lo tocchi ma lo veli soltanto, alle preferenze da accordare a una determinata gamma di toni, è tutto un nuovo linguaggio che per ora è scheletricamente enunciato e che attende soltanto, da molta tenacia e da un infinito buon gusto, di essere esaurientemente articolato. Cadono anche le facili obbiezioni che si potevano muovere a quell'eresia estetica dei cosidetti « colori naturali ». Lo stesso Mamoulian ne ha sentito il pericolo (...) e ha dichiarato che questo dev'essere considerato come il primo di una serie di film « dipinti ».

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 12-VIII-1935)

Si è naturalmente indotti a ricercare i nuovi contributi apportati dal colore: non è questo però l'esperimento in cui il colore assume una parte tutta speciale; ci si sarebbe aspettati di trovare tra Mamoulian e il colore lo stesso rapporto che il regista armeno aveva determinato tra se stesso e il sonoro nelle *Vie della città*. Ma non è così: *Becky Sharp* è nei riguardi del colore solamente un elegantissimo film provvisto di quella eleganza che Mamoulian già aveva applicato ad *Amami stanotte*. E' logico però che egli non ha mai peccato nel gusto; anzi ha ben congegnata l'azione nella colorata scenografia di Robert Edmund Jones. (...) Miriam Hopkins è al centro del racconto; predomina su tutti gli altri, mostra appieno le sue qualità e certo queste apparirebbero ancor di più se il suo volto passando dal controluce all'illuminazione violenta dei riflettori non mutasse decisamente colore, da rosa in ocra: in questo mutamento si vuol muovere l'appunto più sostanziale al colore in questo film; è un appunto generico che vale sia per *Becky Sharp* che per ogni altra pellicola a colori poichè per il resto le tonalità coloristiche sono del tutto raggiunte.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 13-VIII-1935)

C'è un uomo che è, si può ben dire, il pittore di *Becky Sharp*: l'uomo che ha regolato tutto lo schema coloristico del film e che per questo ha avuto (anche se nessuno lo avrà particolarmente notato) il privilegio di mettere la sua firma avanti a quella dello stesso regista Mamoulian: il signor Robert Jones. Jones è stato quello che non solo ha fissato punto per punto se quel nastro doveva essere rosso o giallo, e quale gradazione di celeste doveva avere quella tappezzeria, e quale luce bisognava usare per illuminare in quel momento quel volto, ma è quello che ha diretto coloristicamente il montaggio, cioè ha deciso a che momento bisognava tagliare quei rossi e a che momento bisognava attaccare quei gialli, quanti secondi di tono freddo dovevano essere alternati in quella scena di tono caldo, e così di seguito. Ecco perchè, subito dopo il titolo, vedete comparire questa didascalia: « Designed in colour by Robert Edmund Jones », disegnato in colore da Robert Edmund Jones. Si profila col film a colori una nuova classe di creatore cinematografico, un'autorità altrettanto potente e decisiva del regista: il « pittore » del film. (...) Naturalmente questo pittore del film tenderà a imporre a tutta la recitazione il suo particolare modo di vedere, ossia il suo gusto coloristico. Si capisce che nell'armonizzare *Becky Sharp* Jones ha avuto davanti gli aneddotisti e ritrattisti inglesi della prima metà dell'Ottocento. Precisi colori locali, sovrapposti e accordati in un'atmosfera equilibrata e netta, sono il suo procedimento tonale preferito. Naturalmente, gli autori erano dominati questa volta da una preoccupazione tutta particolare ed empirica: quella cioè di mostrare al massimo la potenza del colore. Di qui una tendenza a calcare la mano, una profusione di effetti in cui la fusione drammatica del colore era spesso subordinata al desiderio di sbalordire. Ho sentito da un delegato straniero una frase molto carina: « Era bello come un circo equestre ». In qualche punto, la preoccupazione dell'effetto li ha spinti a portare il loro mezzo fin dove è ancora immaturo giungere. Per esempio, nell'episodio centrale del ballo e della

partenza per la battaglia che pure ha strappato più di un applauso al pubblico, quelle rapide sovrapposizioni di folla in corsa sono venute fuori impiastricciate e confuse. Nemmeno le dissolvenze sono a posto. Qui c'è tutta una nuova tecnica da fare. Dove il nuovo sistema mostra del progresso è nella fotografia del volto umano, e nel rendimento delle fisionomie. Senza dubbio la truccatura non è ancora equilibrata. Un eccesso di patinatura calda, di rosolatura sanguigna fa le facce congestionate e terrose. Questo può dare magari in certi casi un effetto, come in quei tipi corpulenti ed esuberanti di Joseph Sedley, di Pitt Crawley, o degli avventori della taverna che finiscono per avere delle maschere da bevitori di Franz Hals. Ma negli altri la cosa non è sempre gradevole. Cotesti ufficialetti ottocenteschi e innamorati hanno delle facce da bistecche, e le loro donnine romantiche sembrano tutte abbronzate come *bathing girls*. E allora dov'è il progresso ? Il progresso è nel fatto che, forse per la prima volta, il colore non è più staccato dal viso, non è più una sovrapposizione posticcia che altera e distorce l'espressione fisica. Per me la prova del colore non è tanto nel fatto che si sia riusciti a riprodurre perfettamente un fiore o un mantello rosso che sventola quanto che una grande artista come Miriam Hopkins abbia potuto toccare indisturbata dal principio alla fine e nelle loro sfumature più sagaci e segrete tutti gli effetti di una interpretazione grandissima.

* * *

Elio Zorzi (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 18-VIII-1935)

Notevole *Becky Sharp* per il valore eccezionale della protagonista Miriam Hopkins oltre che per la colorazione del film, la quale pur lungi dal risolvere definitivamente il problema del cromatismo, presenta tuttavia una serie di magnifici quadri, che creano, con la preferenza della tinta calda, l'atmosfera pittoresca.

* * *

Giorgio Vecchietti (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1935)

Il regista, scaltro armeno, aveva puntato su carte sicure; gli interni, le scene e i costumi dell'Inghilterra ottocentesca, coi rossi mantelli e i pantaloni azzurri degli ufficiali, le gonne bianche e gli scialli verdi delle dame, i velluti, i tappeti delle sale, avevano agevolato l'esordio, Mamoulian e Jones, il tecnico del colore, si sbizzarrivano nel dosare gli effetti, nel ricercare gli ostacoli per superarli, con la grazia leggera dei cavalieri in caccia di volpi. Miriam Hopkins, bravissima, e i suoi ottimi compagni passavano di tinta in tinta come camaleonti. Mamoulian, calligrafo del cinematografo, aveva narrato, sì, con eleganza e sapore, ma senza nerbo, oziosamente. Stilista di gusto e di raffinate esperienze, aveva trasformato il romanzo in bei frammenti e capitoli. Per cercare la miniatura, il bozzetto, il pezzo raro, egli aveva smarrito la via del film ed era incappato nel teatro e nella decorazione. Quadri su quadri; e accanto ai belli e di prezzo — Miriam ed il tappeto, ombra di Napoleone, mantelli rossi sotto il fanale blu — c'erano, come succede, le croste da pochi soldi; i cosidetti esterni, cioè interni truccati, con cieli di notte pesti e macchiati come la carta carbone, e volti illividiti da luci sbieche.

REGISTI

Alfred Santell

WINTERSET

R.: Alfred Santell - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di Maxwell Anderson - *sc.*: Anthony Veiller - *f.*: Peverell J. Marley - *m.*: Max Steiner - *scg.*: Van Nest Polglase, Perry Field Ferguson - *int.*: Burgess Meredith, Margo, Eduardo Ciannelli, John Carradine, Edward Ellis, Paul Guilfoyle, Maurice Moscovitch, Stanley Ridges, Mischa Auer, Williard Robertson, Myron McCormick, Alec Craig - *p.*: R.K.O. Ràdio Pictures, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA DELL'ISTITUTO NAZIONALE LUCE PER LA MIGLIORE FOTOGRAFIA.

Imputato di aver ucciso a scopo di rapina il cassiere di un cantiere edilizio, Vincent Romagna — nonostante le testimonianze della moglie e del fratello che lo scaricano d'ogni colpa — viene condannato alla sedia elettrica. Quindici anni più tardi Mio, il figlio di Romagna, rimasto orfano anche della madre, senza lavoro e senza danaro, sorretto dalla sola speranza di poter riabilitare la memoria del padre, si reca a New York, dove un noto giurista ha denunciato il caso di Romagna come un errore giudiziario. Il capo degli assassini, Trock, uscito dal carcere dove ha scontato una condanna per un altro delitto, viene a sapere dell'azione di Mio per riabiliture il padre. Sia il gangster *sia Mio sia il giudice Gaunt (il quale, smarrita la ragione, va cercando di convincere gli altri, ma soprattutto se stesso, di avere a suo tempo emesso — per il caso Romagna — un giusto verdetto) vengono a gravitare, per opposti motivi, intorno alla casa di Garth, presso il ponte di Brooklyn. Garth, già membro della banda di Trock, avrebbe potuto, al processo, scagionare Romagna, ma non era stato convocato in udienza. Mio simpatizza con Miriamne, la dolce sorella di Garth. Essi ballano assieme finché il suono di un organetto ambulante non fa intervenire un poliziotto, il quale allontana il suonatore. Il terzo responsabile del delitto, Shadow, viene soppresso da Trock il quale successivamente decide di eliminare anche Mio. Questi, pur consapevole del fatto che attorno alla casa di Garth stanno appostati gli uomini di Trock, esce in istrada insieme con Miriamne e, ricordando l'intervento del poliziotto a causa dell'organino, incomincia a suonare chiassosamente. Un poliziotto accorre, provocando la fuga di Trock, il quale — scambiato nell'oscurità per Mio da uno dei suoi uomini — viene ucciso. Mio e Miriamne lasciano per sempre il quartiere.*

* * *

RINALDO DAL FABBRO (« *Gazzetta di Venezia* », 13-VIII-1937)

Il regista (...) spesso raggiunge attimi di penetrante sensibilità umana, come nella scena del suonatore ambulante che riesce con la musica stonata del suo organetto a far uscire dalle catapecchie e dai tuguri gli sciagurati abitanti del quartiere facendo dimenticare sia pure per poco le miserie della loro vita. La pioggia, che dalla metà del film fino alla fine viene fatta cadere con ossessionante e costante violenza, serve a rendere maggiormente triste l'ambiente e a chiudere, come una località completamente separata dal resto della metropoli, questa zona malfamata di New York.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 14-VIII-1937)

E' questo anche il titolo di un dramma di Maxwell Anderson, uno dei più grandi successi delle ribalte americane. Ha tenuto il cartellone per oltre due anni di seguito. E fu in seguito all'enorme successo del dramma che si pensò di ricavarne un film, che fu affidato alla sostenuta ed emozionante regia di Al Santell e all'interpretazione degli stessi attori che avevano assicurato il successo dell'opera di teatro. Non conosco il dramma, ma alcuni critici

americani, e non dei più facili, hanno scritto che il film è forse superiore alla stessa opera di teatro. Certo è che, malgrado l'impostazione intenzionalmente teatrale della pellicola, malgrado la letteratura della scenografia e di certi dialoghi, il film (...) è percorso da un capo all'altro dal soffio di una fatalità senza scampo e di una elementare dolorosa poesia.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 13-VIII-1937)

Queste sequenze (...) denunciano l'origine teatrale del film (...) ma se questa è la sola riserva da farsi, è però riscattata dalla bravura del montaggio che giunge a un ritmo e a un'atmosfera, e dalla superba interpretazione di tutti gli attori (...) Era facile, con questo nucleo, cadere in sequenze da *Grand Guignol;* Alfred Santell ha saputo invece dirigere il film con una sensibilissima nobiltà, e con un'efficacia che fino a oggi, in lui, poteva apparire insospettabile. Sono quasi sempre dei protagonisti, questi volti; ma in un rigoroso ritmo corale. E' certo questa un'umanità elementare; ma tutta espressa. E' anche un documento sociale, questo; ma la vita sempre vi sanguina e vi dolora.

DOMENICO MECCOLI (« *Il Lavoro Fascista* », *Roma,* 14-VIII-1937)

S'immagini di vedere *Winterset* privo del parlato. Immediatamente si avrà una rivelazione riguardo allo stile col quale il regista Alfred Santell ha realizzato la vicenda: uno stile che ricorda in modo strano quello di certi vecchi film americani in cui l'espressione sociale della vita, non ancora al minimo comun denominatore della elegante produzione commerciale attuale, appariva cruda, con la volontà dell'amaro, dello scarno architettonico, ambientale ed umano. Quei vecchi film si distinguevano anche per la scelta degli interpreti che non erano belle donne con ondulazione permanente e abito tagliato nelle migliori sartorie oppure uomini dal volto fatale. (...) La struttura del film è rimasta teatrale; l'azione è accentrata in due luoghi: una piazzetta e una camera — un ambiente soffuso di umidità, di tristezza, sulle rive dell'Hudson, alla base del pilone di uno dei grandi ponti sul fiume, ove la gente sta costretta, come prigioniera, in una gabbia rappresentata da un intrico di scale e di viuzze che dall'alto del ponte portano alla base del pilone. Un ambiente povero, frequentato dai rifiuti, dagli scarti della società, dagli arruffapopolo. (...) Molto valore all'espressione del film è dato dall'illuminazione che batte sui visi e sugli oggetti in modo implacabile, da scoprire le rughe anzichè coprirle. Un film, insomma, che esce dalla normale produzione standardizzata.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna,* 14-VIII-1937)

La morale non ha, qui, un'espressione poetica; tuttavia, riconosciamo a Santell, il regista del film, dignità e autorità. Nonostante il cartone e la voglia della retorica, il linguaggio è franco e rapido, e l'opera, di origine teatrale, riesce ad essere cinematografo. Ma piove troppo, piove sempre; Santell, per ottenere un clima grigio e sinistro, ha aperto i rubinetti, e i personaggi vivono, sparano, muoiono sotto un'acqua inesorabile, da recita all'aperto. Le pagine notevoli sono molte — le sequenze del ballo e del processo, per esem-

pio — ogni figura ha un suo volto definito, qualche tipo minore è indimenticabile. *Winterset* ci porta un attore nuovo, Burgess Meredith, l'interprete di « Mio » alla ribalta. Meredith ha una maschera chiara, dolce e intensa; aria di ragazzo per bene; non c'è l'enfasi del commediante; c'è un pudore che raccomandiamo. Riappare Margo, attrice che non ci garba, con quel suo viso stupefatto, con quel perpetuo gestire; ma, stavolta, è brava e dobbiamo renderle giustizia. Un altro ottimo interprete è Eduardo Ciannelli, nato in casa nostra, evidentemente: fortissimo.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 13-VIII-1937)

Si potrà dire e pensare tutto quel che si vuole degli americani, ma non negar loro la creazione, in questi ultimi lustri, di una letteratura a caratteri spiccatamente autoctoni, una letteratura un po' torbida e morbosa, un po' caotica, un po' ingenua talvolta, ma di un candore terribile come quello dei fanciulli, una letteratura oscillante, ansiosa ed inquieta che non avrebbe potuto nascere se non lassù ed esattamente riflette, in questa ansiosità e tormento, gli impulsi interni di un popolo giovane nella risultanza etnica, ma vecchio nei suoi componenti; per cui si avvertono, nelle sue espressioni d'arte, impulsi ed aspirazioni messianiche che fanno un poco pensare alla grande letteratura russa dell'800 e nel contempo echi di una tristezza antichissima originaria. *Winterset* è appunto la realizzazione cinematografica di un dramma di Maxwell Anderson che ebbe grande successo sulle scene d'America, e il suo più gran pregio è di non averne snaturato lo spirito pur nella più libera interpretazione che il regista ha saputo rendere schiettamente cinematografica. Una sorpresa, questa, da parte di un Alfred Santell, che aveva dato, è vero, qualche film piacevole come il grazioso *Papà Gambalunga* ma non aveva mai rivelato capacità di profonda tensione interiore.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 13-VIII-1937)

(*Il dramma,* n.d.r.) appartiene a quel gusto, attualmente in voga in alcuni moderni scrittori americani, d'introdurre la filosofia nel dramma di gangsters (vedi « La foresta pietrificata » di Sherwood). Non è un genere facile, perchè delle due l'una: o ad un certo momento prende la mano il fattaccio e allora la filosofia va a farsi benedire; o prende la mano il linguaggio pindarico, e allora c'è il pericolo che lo spettatore non ci si raccapezzi più nel crudo realismo del resto. Qualche urto tra i due diversi piani anche qui si avverte: per esempio, il modo come sono inscenati il ritorno e la morte di Shadow è troppo evidentemente dettato dal desiderio di sfruttare sino in fondo un effetto terrificante. Però nell'insieme il film, che è diretto da Al Santell con potenza di progressione ed evidenza di ambiente, e interpretato da una schiera di attori insuperabili, resta un'opera forte, viva e in molte parti inusata e buona. (...) La forza del film risiede in quella superba e diseguale lotta tra l'offeso e l'offensore, nel modo angoscioso e rabbrividente per cui per qualche minuto ci fa sentire come la verità e la giustizia umana, quindi tutta la ragione della vita, possano pendere a un fragile filo. Perciò sbaglia chi vede in *Winterset* solo un caso di vita sociale americana. Questa è una emozione di tutti, finchè la causa della giustizia sarà un interesse per tutti.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 15-VIII-1937)

Nella tragedia del giovane Mio, che scopre dopo dieci anni l'autore del delitto pel quale suo padre era finito sulla sedia elettrica, si è creduto di vedere un accenno alla tragedia di Sacco e Vanzetti, e il dramma è senza dubbio una lancia spezzata per la riforma della giustizia americana. Ma la tesi è talmente avvolta di sensibilità, di calore umano, di malinconia, che quasi non si avverte. Si è presi dal tormento di Mio, dall'amore di lui e di Miriamne, dal loro triste peregrinare in un povero quartiere di New York. Come per *La foresta pietrificata* i produttori hanno voluto che gli interpreti del dramma sul palcoscenico lo recitassero sullo schermo, ciò che ci dà la possibilità di ammirare talenti nuovi e interessantissimi come Burgess Meredith, che nella parte di Mio rivela una personalità ricca, una intelligenza insolita, e insieme una faccia simpatica, giovanile. Nella parte della innamorata ritroviamo Margo, la squisita messicana che se apparisce di rado sullo schermo si sta facendo strada nel teatro. Ma da un punto di vista mimico i trionfatori sono E. Ciannelli, John Carradine e E. Ellis.

* * *

ALFONSO COMASCHI (« *Libro e Moschetto* », *Milano*, 9-IX-1937)

(...) Un lavoro serio, nel vero senso della parola, e anche profondo; Alfred Santell non si accontenta di ritrarre la vita, ma cerca di indagarne il mistero, ne vede un meccanismo che non vuole o non sa spiegare, con una sorta di fatalismo, mi si permetta la parola, quasi mistico. E tutto ciò senza cadere nei soliti luoghi comuni, e, contrariamente a quello che può apparire, senza fare della letteratura; molto più letterati i vari processi a sensazione (quanti processi in questa Mostra !) o i vari colpi di scena degli altri film da dozzina.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Per questa sua atmosfera tutta impregnata di una tragica disperazione (...) il film assume un valore eccezionale nella produzione americana contemporanea. A noi sembra, dopo *Delitto senza passione*, cui per certi aspetti si ricollega, uno dei film più significativi dell'America d'oggi: come un sintomo di una imminente crisi spirituale pronta a travolgere tutta una costruzione faticosamente elaborata. Imminente ? O non forse già in atto sotto la vernice della vita americana d'oggi, senza che gli stessi uomini che ne soffrono ne abbiano ancora preso coscienza ? Certi momenti del film fanno pensare a un mondo in disfacimento che cerchi inutilmente di aggrapparsi a qualcosa: e non sa ancora che sia. Naturalmente, secondo la buona tradizione hollywoodiana, è l'amore qui a salvare il protagonista. Ma questa è una soluzione direi quasi tecnica, non una soluzione psicologica. (...) Qui il tono, malgrado l'origine strettamente commerciale del regista, Alfred Santell, è veramente interessante: c'è una cura assidua per mantenere al film, in ogni suo attimo, quell'atmosfera di incubo interiore, quella pesantezza spirituale che è il carattere fondamentale dell'opera e nella quale gli elementi che si son detti più sopra si inseriscono uno ad uno come una sommazione

continua di fattori successivi, quasi un procedimento divisionista. E c'è, sopratutto, una freddezza narrativa, un distacco che dà al racconto un valore documentario, freddezza e distacco che contribuiscono efficacemente a dare una fisionomia abbastanza originale ad un film che avrebbe potuto essere, ma non è, il solito film giallo.

LUIGI CHIARINI (« *Cinema* » *n. 28, Roma,* 25-VIII-1937)

E' senza dubbio il più interessante dei film americani per intelligenza di regia e di interpretazione: esso riesce a creare in modo mirabile l'atmosfera dei bassifondi di New York reale, senza piatto realismo.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

Film formidabile, impressionante, dal mordente che non lascia tregua. Il tono e il clima, volutamente pesanti ed opachi, sfociano nelle scene conclusive che sono di una squallida, potente efficacia. E' quì, forse, in questo serrarsi dell'azione, nell'episodio finale, che si sente l'origine teatrale del dramma. Margo è all'altezza della sua fama di attrice tragica e rilevata; ma, dal lato interpretativo, il film è importante perchè rivela Burgess Meredith, un tipo che farà strada. La trama riecheggia abilmente l'errore giudiziario (o meglio: il preteso errore giudiziario) del « caso » Sacco e Vanzetti.

REGISTI

Joseph von Sternberg (*)

THE DEVIL IS A WOMAN

R.: Joseph von Sternberg - *s.*: dal romanzo di Pierre Louis « La femme et le pantin » - *sc.*: John Dos Passos - *f.*: Joseph von Sternberg (con la collaborazione di Lucien Ballard) - *m.*: Ralph Rainger, Andrea Setaro - *scg.*: Hans Dreier - *co.*: Travis Banton - *int.*: Marlene Dietrich, Lionel Atwill, Cesar Romero, Edward E. Horton, Alison Skipworth, Don Alvarado, Morgan Wallace, Jil Dennett, Lawrence Grant - *p.*: Paramount Pictures, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA DELL'ASSOCIAZIONE NAZIONALE FASCISTA DELLE INDUSTRIE DELLO SPETTACOLO PER LA MIGLIORE RIPRESA FOTOGRAFICA

In tempo di carnevale, a Siviglia, la bellissima « Concha » Perez, donna di pochi scrupoli, avida e capricciosa, attira l'attenzione del giovane Antonio Galvan, il quale riesce ad ottenere da lei un appuntamento. Prima di recarvisi, egli incontra Don Pascual, un anziano ex ufficiale, che per Conchita ha rovinato la propria esistenza e che tenta di mettere in guardia l'uomo ormai stregato. Don Pascual, per convincerlo, gli racconta la propria disastrosa esperienza con Conchita, della quale era stato a lungo come schiavo e dalla quale era stato in continuazione tradito. Antonio, ritenendo che l'altro abbia parlato così soltanto per invidia o gelosia, non dà retta ai suoi consigli e si reca con la donna ad un ballo mascherato. Più tardi, Don Pascual — avendo trovato Antonio in compagnia di Conchita — ha un violento scontro con lui, che provoca un duello tra i due. Essi si battono alla pistola e Don Pascual rimane ferito. Antonio vorrebbe condurre con sé Conchita a Parigi, ma all'ultimo momento la donna torna dall'antico amante.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 27-VIII-1935)

Il pubblico del Festival, pur mostrando di essere avvinto dalla varietà inesauribile dei quadri e dalle trovate decorative, non rimase convinto del

(*) 1936 - THE KING STEPS OUT.

film, confermando così, anche se per ragioni diverse, il verdetto degli altri (*pubblici*, n.d.r.). Così passarono sotto silenzio la deliziosa canzone di Marlene, l'episodio del duello che è un portento di costruzione scenica e di fotografia (Sternberg ha fotografato lui stesso personalmente tutto il film) e non ha avuto seguito alla fine l'applauso dei rari consenzienti.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 27-VIII-1935)

Qui veramente la fantasia, il mestiere, le fisime di quel grande curioso regista che è Sternberg, sono portate alle conseguenze estreme. Forse il cinematografo non ci ha dato finora un « balletto » così curato, così minuzioso, così raffinato e originale. *Capriccio spagnolo* è poco meno o poco più di un « balletto »: un balletto in cui c'è di tutto, anche Goya, anche il Greco, ma filtrati attraverso il gusto decadente e quasi depravato di un uomo il cui pendolo fantastico ondeggia fra il rococò e il bizantino, fra il macabro e la farsa, in una ridda di maschere, di mimi, di diavoli, di ruffiani, che fanno di questo film una raffigurazione simbolica, una specie di grottesco *giudizio finale* della Spagna galante. (...) Ma la trama è un pretesto alle esercitazioni, alle composizioni, alle nature morte di Sternberg. In questo senso, il film è pieno di interesse e di spasso. Più pittura che cinematografo, più balletto che racconto, questa pellicola è un seguito di sorprese, di invenzioni, di novità. Ma è una festa solo per gli occhi, qualche volta per l'orecchio. Il cuore rimane estraneo a questi scherzi, a queste galanterie. Le emozioni dello spettatore sono di ordine puramente sensuale. Si ammira la maniera con cui Sternberg ha curato ogni centimetro quadrato di questi quadri così fitti e così pieni, si rimane strabiliati di fronte a un gusto che non si dimentica. (...) Anche Marlene è un numero del *balletto* come il resto, come le maschere, come le canzoni, come le taverne. Il numero più importante naturalmente; e per quella grande cantante di cabaret che è Marlene, forse Sternberg ha trovato la formula che più si addice. Comunque sia, mai essa era stata portata a recitare in *stile* coreografico come qui dentro. Per metterci uno scialle essa compie quasi un giro di tarantella; per sedurre un commissario, si sdilinquisce al ritmo di tango; per baciare è su un tempo di rumba che essa si appoggia. Bella certamente, sensuale, indecente come mai.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 27-VIII-1935)

Per darle il suo addio con *Capriccio spagnuolo* lo Sternberg vi ha adunato tutte le sue più sagaci risorse. (...) E' certo questo il film più sapiente di Sternberg. Un film dove egli gioca da virtuoso, e quasi sempre da virtuoso infallibile. La Dietrich vi è ormai ridotta a poco più di una pupattola; ma una pupattola accarezzata e lisciata con un gusto sicuro, un'arguzia sottile, un'eleganza rara. Ogni inquadratura è il frutto di calcoli infiniti,, che mirano esclusivamente alla composizione del quadro per il quadro; e se ne ha una sfilata stupenda. Tutte le prime ampie sequenze, che descrivono un carnevale spagnuolo, con al centro una Dietrich bella come forse non era mai stata, sono veramente una gioia per gli occhi. Il bianco e nero diventa stracarico di colore, un colore orgiastico e meditatissimo, fine a se stesso, con ogni tanto un sorrisetto sornione. Perchè tutto il film ha, sotto sotto, questo lieve sorriso amaro

e malizioso, che quasi sempre nasconde quel tanto di torbido ed ambiguo che è sempre stato nella fosca natura melodrammatica dello Sternberg. Il destino di Concha Perez, di questa sigaraia diventata una gran mondana, e che dovrebbe essere la rovina o il tormento degli uomini che l'avvicinano, non ci tocca gran che; perchè lo Sternberg, giunto al momento del commiato, finissimamente gioca con la donna « fatale » che egli stesso aveva creato. E' un gioco che rende assai artificioso questo film; e gli dà la sua bellezza. Ripreso interamente in istudio, con certi esterni ricostruiti in toni lievemente grotteschi che non dispiacciono, con interni uno più raffinato e sapiente dell'altro, qui l'artificio raggiunge lo stile. Non importa se la seconda parte, che vuol impostare quasi saldamente una vicenda, un po' a tutta prima deluda; è giusto, invece, che il film finisca come finisce, in minore; e la gioia di questo artificio, di quello stile, la felicità raggiunta in molti istanti, sono davvero da ricordare. Un film che è a suo modo un « capriccio ». Una volta tanto la traduzione arbitraria di un titolo è migliore del titolo originale. Una volta tanto quel torbido cerebralismo d'uno Sternberg, che altre volte potè apparirci assai dubbio, grossolano persino, una volta tanto ci convince al suo nuovo finissimo gioco, all'applauso. Insomma, un divorzio, quello avvenuto nel celebre binomio, che una volta tanto ha servito a qualcosa... Accanto alla Dietrich un giovane attore Cesar Romero, alla sua prima prova importante, superata con corretta disinvoltura; ed il non più giovane Lionel Atwill, sempre sobrio ed efficace. (Per essere poi completamente sicuro del fatto suo lo Sternberg ha voluto essere anche l'operatore del film: un magnifico, quasi insuperabile fotografo, che molto probabilmente non sarà stato mai trovato in eccessivi dissidi con il suo regista).

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 27-VIII-1935)

Dopo questo film, Sternberg e la Dietrich si sono divisi. Questa produzione d'addio è però una delle più originali se non, con *l'Angelo azzurro,* la più originale che la celebre coppia abbia dato finora. Sternberg si è liberato da ogni presupposto commerciale, ha voluto fare secondo il suo modo più spontaneo. Veli, tendine a stecche, gabbiette, reti, ambienti che sembrano negozi da rigattieri, tutto un complesso scenografico che mostra le preferenze del regista autro-americano. E' un'orgia della fantasia, un divertimento della vista. E che dire della fotografia tutta basata sul bianco e sul nero, opera dello stesso Sternberg ! *Capriccio spagnolo* è quindi uno dei film più personali che siano usciti dagli studi di Hollywood. Forse per questo la casa produttrice non ha voluto più saperne di Sternberg. (...) Più avanti vi è un altro episodio assai originale: il duello. Gli alberi con rami cadenti, rappresentavano già un motivo caro a Sternberg (*Venere bionda, Tragedia americana*): qui assumono un valore tutto speciale, un risalto in silhouette; ma a questo motivo scenografico Sternberg ne ha aggiunto un altro: la pioggia. Una pioggia torrenziale, scrosciante, quasi dovesse tutto dissolvere. Qui c'è il definitivo Sternberg: anche se egli non dovesse più creare dei film (e sta facendo invece *Delitto e Castigo*) avrebbe realizzata la sua più grande aspirazione; tutta la sua opera tendeva a questo: disgregare, dissolvere: dai sentimenti umani allo sfondo in cui i personaggi vivono.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 1-IX-1935)

Capriccio spagnolo è tutto quanto uno sproposito. Bestemmia lo sconciare un capo d'opera in tal modo quale è « La femme et le pantin » di Pierre Louis, senza ombra di rispetto nè per il suo *animus* nè per il suo stile; bestemmia il compromettere un altro scrittore di genio, il Dos Passos, col fargli firmare una riduzione tanto arruffata e balorda; bestemmia il vestire la Dietrich alla spagnola, magalda del Nord, e forzarla, coi suoi trentasette anni, a entrare nei quattordici della sigaraia Conchita Perez; bestemmia, infine, il riempire la Spagna più spaziosa, ariosa e solatia delle solite cianfrusaglie da ghetto che, nel regista Sternberg, sono addirittura un'ossessione: veli, tendaggi, stecconate, gabbiette, ciarpame d'ogni sorta. Se è vero che Marlene s'è separata da lui dopo questo film ha fatto benissimo. A Milano direbbero che Sternberg, troppe volte, è il genio del *pattée*.

REGISTI

William Wyler

JEZEBEL

R.: William Wyler - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di Owen Davis - *sc.*: Abem Finkel, Clements Ripley, John Huston - *f.*: Ernest Haller - *m.*: Max Steiner - *scg.*: Robert Haas - *co.*: Orry-Kelly - *int.*: Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Margaret Lindsay, Richard Cromwell, Donald Crisp, Fay Bainter, Spring Byington - *p.*: Warner Bros., 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - MEDAGLIA DI SEGNALAZIONE PER IL COMPLESSO ARTISTICO.

L'azione si svolge in Louisiana intorno alla metà del secolo decimonono. Julie, una bellezza di New Orleans, egoista, viziata e di spirito ribelle, è fidanzata con Pres Dillard, della banca omonima. Essa però non disdegna le attenzioni di Buck Cantrell, un bellimbusto, famoso per i molti duelli sostenuti. Per dimostrare il proprio spirito di indipendenza, Julie decide di indossare per un ballo un abito rosso, invece di quello bianco tradizionalmente indossato dalle ragazze da marito. Essa si ripromette con questo di far colpo, ma Pres si incollerisce. Julie allora attizza la rivalità tra lui e Buck. Pres rompe il fidanzamento e parte per il Nord. Julie crede dapprima che si tratti di una rottura temporanea, ma ben presto si rende conto che non è così, ed allora si apparta dal mondo. Frattanto scoppia un'epidemia di febbre gialla e la banca si trova a corto di personale. Pres viene richiamato a New Orleans e Julie (la quale ignora che egli si sia sposato) organizza una festa in suo onore, con la speranza di riappacificarsi con lui. Ma con sua grande sorpresa e dispetto Pres si presenta alla festa con la moglie, Amy, una dolce nordista. Julie, infuriata, vuole vendicarsi e cerca di provocare un duello tra Pres e Buck, presumendo che Pres vi rimarrà ucciso. Mentre i due stanno per sfidarsi Pres viene richiamato in città perché il presidente della banca sta morendo. La sfida viene raccolta per lui da suo fratello Ted, il quale uccide in duello Buck. Dopo la morte di Buck, tutti gli amici di Julie si rivoltano contro di lei e le danno il soprannome di Jezebel. Frattanto a New Orleans la febbre gialla infuria. Anche Pres ne è colpito. Julie, sopraffatta dai rimorsi, segue nel lazzaretto il carro sul quale giace Pres insieme con molti altri ammalati.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 14-VIII-1938)

(...) Vedrete (...) come il traliccio offra alcune forti situazioni, dove un mestierante sarebbe giunto a chissà quali effettacci. La regia di William Wyler se ne tiene invece assai lontana, sa far vibrare un'emozione rattenuta e pro-

fonda, in episodi bellissimi culminanti negli ultimi del film, ambientato con un'accuratezza rara, con un'intelligenza vigile, che talvolta s'abbandona ad acute ricerche davvero cinematografiche, come nelle sequenze del ballo, degne d'un Duvivier ed in un ritmo quasi di balletto dato ai canti dei negri, festanti per il ritorno di Pres. L'interpretazione di Bette Davis è semplicemente superba. D'istante in istante sempre presaga dello stato d'animo che sta per essere da lei vissuto, vibrando in chiaroscuri sempre colmi d'umanità, con la Bette Davis di *Jezebel* entra nel fin troppo solito ottocento cinematografico americano una tormentata ragazza del tempo nostro, ravvivando ogni inquadratura dove appaia. Non c'è nulla, in lei, della solita ingenua, della solita ribelle. E' un tormento inconscio e ricco di contraddizioni apparenti, che tutte le suggeriscono la necessità di poter raggiungere una sua vita, che sia veramente sua, e che ella ignora. E' questa la fisionomia dell'interpretazione bellissima. (...)

E. Ferdinando Palmieri (« *Il Lavoro* », *Genova,* 14-VIII-1938)

Abbiamo assistito alla nuova pellicola con ammirante stupore. Una volta tanto anche Hollywood ci appaga, anche Hollywood, cioè, riesce a darci, fuori dal monotono spettacolo, la poesia. Poesia è parola grave ed insidiosa: però avvertiamo che *La figlia del vento* è poesia « divertente », insomma non vi annoierete. Jezebel è nome che significa donna sfrontata, prepotente, mettimale: donna « dispettosa », se non ci inganniamo, e sfrenata. Jezebel è Bette Davis, la cui interpretazione è stupenda: questa Jezebel è una figura grandissima, espressa con recitazione scarna, sospirante; una recitazione « ombratile » come il personaggio chiede. Un Henry Fonda ottimo, un George Brent in pieno rendimento, una Margaret Lindsay, sebbene limitata a poche apparizioni, vivida. Tutti gli interpreti ci sono garbati: e la direzione di Wyler giunge all'arte. (...) *La figlia del vento* è opera cinematografica sorprendente e potente. Un « 1850 » ricostruito con gusto di una drammaticità che non è mai effettistica; una Jezebel esplorata e rivelata con vibrante intuizione umana, con vigorosa ispirazione poetica, un linguaggio unito e solido. Le scene finali — Jezebel che se ne va con Pres morente sul carro degli infetti; e l'epidemia che fa vendemmia — sono di una bellezza maestosa, di una bellezza manzoniana.

Filippo Sacchi (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 14-VIII-1938)

William Wyler ha diretto la vasta e un po' macchinosa vicenda con grande abilità, specie nel cupo e sinfonico episodio della pestilenza (a proposito, una delle cose più riuscite del film è la partitura di Max Steiner). Però dopo *Infedeltà* non era la sola dote che ci aspettavamo da lui. La protagonista è Bette Davis, non priva in alcuni punti di grandezza tragica.

Carlo Viviani (« *Gazzetta di Venezia* », 14-VIII-1938)

Raramente abbiamo visto sullo schermo una figura di donna così limpidamente delineata, così viva e affascinante. Il merito è proprio tutto di Bette Davis. Il regista William Wyler, del quale abbiamo apprezzato l'abilità e l'acutezza nel film *Infedeltà,* ha saputo far sì che l'attrice dominasse senza

contrasti, onde avesse la più completa valorizzazione. L'ambiente della New Orleans ottocentesca che il romanzo della Mitchell (« Via col vento ») ha reso di moda è qui rievocato con cura minuziosa d'ogni particolare. Tutto il film è condotto con ritmo eminentemente drammatico, raggiunge la massima intensità nelle scene dell'epidemia di febbre gialla, veramente terrificanti. Alcuni brani sono animati da un irresistibile impeto lirico.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Il film *Jezebel* non ha il taglio di un'opera d'arte, non ha una composizione narrativa straordinaria, ma resta lo stesso un bel film, immaginoso, vario e nel suo genere — un genere popolare, che rimescola gli elementi commossi della realtà e del sentimento — perfetto. E' il frutto di una oculata organizzazione (...) aderisce romanticamente a quanto di bello e di sentimentale può immaginare un borghesuccio, di discrete rendite finanziarie. E vi aderisce con una tecnica e una fattura di taglio corretto. Anzi la tecnica, per l'uso opportuno che se ne è fatto, vibra di una insolita commozione. (...) Ma di fatto di veramente originale c'è poco. (...) William Wyler, che ha diretto *Jezebel,* ha il contrassegno stilistico di un Keighley o di Dieterle. E' lo stesso mestiere, che si impara nelle fucine, con gli stessi collaboratori, con gli stessi mezzi e sopratutto sotto l'imperio di una stretta corporazione tecnica ed artistica. Nei riguardi di *Jezebel* il sistema ha raggiunto risultati notevoli. Bette Davis (...) è una interprete d'eccezione. In taluni primi piani, ella sostiene con freschezza il peso della espressione mimica, che da sola deve rispecchiare gli interni moti dell'animo. (...) E poi, come si muove, come corre, come danza e ride, si distingue per la sua femminilità spinta. Attrici come lei possono dare calore di sincerità ad alcuni caratteri un po' strani, che il cinema tratta sommariamente. In questo film la parte principale non sarebbe accettabile, se la Davis, per grazia di un incavo spirituale, non rendesse il suo personaggio comunicativo.

REGISTI (Doc.)

Pare Lorentz (*)

THE RIVER

R.: Pare Lorentz - *scen.*: Pare Lorentz - *f.*: Willard Van Dyke, Stacey Woodard, Floyd Crosby - *m.*: Virgil Thomson - *p.*: Farm Security Administration, U. S. Government, 1937. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938 - TARGA, EX AEQUO (con *Nella luce di Roma* dell'Istituto Nazionale LUCE) PER IL MIGLIOR FILM DOCUMENTARIO.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 9-VIII-1938)

Il fiume è il Mississippi, e il Lorentz (...) è riuscito a delinearne un'efficacissima sintesi, giungendo a brani d'autentica poesia cinematografica. Dalle

(*) 1936 - THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS (*documentario*).

sorgenti all'ampia foce, un mare che s'affaccia nell'oceano; dalle genti che del fiume vivono, alla morte che la corrente implacabile reca loro, in alluvioni tremende; dai lavori d'arginamento a quelli di formidabili dighe idroelettriche: la vita del fiume e attorno al fiume è tutta rievocata con tocchi sagaci e sicuri, degni veramente d'un maestro dell'obbiettivo, che è giunto alla sua pagina migliore nelle sequenze dedicate all'alluvione. (...) Questi istanti vivono un crescendo che giunge a un vasto, terribile dramma, senza che volto umano vi appaia. E' il dramma dei primordi, la natura implacabile che si scatena; in un terrificante corale, scandido e sostenuto da una vera e propria sinfonia di immagini.

Filippo Sacchi (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 10-VIII-1938)

Il fiume, il grande documentario girato da Pare Lorentz sul Mississippi, sulla sua storia, sulle sue inondazioni e sulla grande opera di regolarizzazione compiuta dall'amministrazione Roosevelt: magnifico documentario di un vigore, di un ritmo, di un interesse umano e assorbente.

* * *

G. V. Sampieri (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

The River di Pare Lorentz, unica ma grandiosa partecipazione ufficiale degli Stati Uniti d'America, ha degnamente coronato i dodici film a soggetto, dando un alto senso d'arte a tutta la cinematografia americana. Questo documentario del Mississippi è veramente una bella cosa, e dimostra senza dubbio la nobiltà di concezione che ha guidato la Hays Corporation nella sua risposta all'appello di Venezia.

REGISTI (Cort.) J. Sibley Watson - Melville Webber

LOT IN SODOM

R.: John Sibley Watson e Melville Webber - *scen.*: John Sibley Watson, Melville Webber - *f.*: John Sibley Watson, Melville Webber - *m.*: Louis Siegel - *scg.*: John Sibley Watson, Melville Webber - *int.*: Friedrich Haak, Hildegarde Watson, Dorothea Haus - *p.*: New World Pictures, 1933. (*Cortometraggio*).

Presentato alla II Mostra (1934).

* * *

G. B. (« *Gazzetta di Venezia* », 13-VIII-1934)

Proprio in America dove il cinema è subordinato a fini commerciali questo film postumo e superato non significa che un tentativo fortuito e isolatissimo. La tecnica di sovrapposizione di figure alterate da giochi di specchi deformanti fu già tentata nel 1920 da L'Herbier in un film d'avanguardia francese, *L'Eldorado.* Le figure reali divengono simboliche astrazioni che si interpongono e si muovono in piani diversi producendo sullo spettatore l'emozione di immagini evanescenti e allucinate, senza nessuna coerenza prospettica. La simbologia, quando non è danneggiata da caotici e astrusi impieghi

tecnici troppo accelerati e parziali, è di una evidenza cinematografica e di una plastica audace di grande efficacia, in specie nella seconda parte ove la trasfigurazione è più sensibile e diretta.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 14-XII-1934)

(...) Narra la biblica vicenda di Lot (...) in una atmosfera frequentemente surrealista; ma l'interesse del film è anche dovuto al fatto di essere l'opera di due dilettanti, che ne girarono le inquadrature tanto con il passo ridotto quanto con il passo normale, a 16 e a 35 mm. Il breve film è della fine del 1932; ma si è fatto benissimo ad invitarlo a Venezia.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 26-VIII-1934)

(...) *Lot in Sodoma,* strampalatissimo saggio d'avanguardia americano, dove in fumose ondivaganti visioni è profilata la più lubrica avventura della Bibbia: Lot che ospita l'angelo del Signore, appetito carnalmente dai Sodomiti, che offre agli sporcaccioni urlanti, per contentino, le proprie figlie ignude! Immaginate quel che sarebbe stato di questo cortometraggio, con i suoi angioletti in mutande da bagno, senza l'*exciting* del tema svolto?

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Ordinaria amministrazione su tutta la linea. L'America ne è uscita, in qualche modo, per il rotto della cuffia, con un inatteso « short » avanguardistico: *Lot a Sodoma,* fatto per garbare ai tifosi intellettuali dello schermo, all'ambigua categoria dei « cineasti ».

La commedia sofisticata (*)

IT HAPPENED ONE NIGHT (vedi Frank Capra)

TWENTIETH CENTURY (vedi Howard Hawks)

MR. DEEDS GOES TO TOWN (vedi Frank Capra)

(*) 1935 - BROADWAY BILL di Frank Capra.
1937 - THEODORA GOES WILD di Richard Boleslawsky.
1938 - VIVACIOUS LADY di George Stevens.

Il " musical " (**)

WONDER BAR

R.: Lloyd Bacon - *s.*: dallo spettacolo musicale di Géza Herczeg, Karl Farkas, Robert Katscher « Wunder Bar » - *sc.*: Earl Baldwin - *f.*: Sol Polito - *m.*: Harry Warren -

(**) 1935 - FOLIES BERGERE di Roy Del Ruth.
1936 - SHOW BOAT di James Whale.
1938 - ALEXANDER'S RAGTIME BAND di Henry King.

canzoni: Harry Warren, Al Dubin - *cor.*: Busby Berkeley - *int.*: Al Jolson, Kay Francis, Dick Powell, Dolores Del Rio, Ricardo Cortez, Hugh Herbert, Guy Kibbee, Ruth Donnelly, Fifi D'Orsay, Hal LeRoy, Robert Barrat, Louise Fazenda, Henry O'Neill - *p.*: Warnes Bros., 1934.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MAGGIORE PRESENTAZIONE INDUSTRIALE (collettivamente assegnata ai film della Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.).

Ines, una ballerina che si esibisce in un locale di Parigi, il « Wonder Bar », cerca inutilmente di conquistare il ballerino Harry, il quale si interessa invece a Liane, moglie del banchiere Renaud, e più particolarmente ai suoi gioielli. Accortosi della sparizione di una collana, il banchiere sporge denunzia alla polizia. Il gioiello era stato sottratto da Harry, il quale lo vende al proprietario del bar. Questi però, impaurito dalla prospettiva di uno scandalo, lo restituisce alla legittima proprietaria. Questa aveva in precedenza minacciato il ballerino di denunziarlo alla polizia se non avesse accettato di fuggire con lei. Harry inizia regolarmente il suo « numero » e — mentre sta danzando con Ines — ha con lei una violenta lite a causa di Liane. Ines, esasperata dall'umiliazione e furente di gelosia, colpisce il suo compagno con una pugnalata. Harry riesce egualmente ad arrivare in fondo allo spettacolo, ma muore mentre viene trasportato all'ospedale.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 16-VIII-1934)

La trasposizione della romanzesca vicenda dal palcoscenico allo schermo è stata affidata a Lloyd Bacon, l'ammirato regista di *Quarantaduesima strada*, il quale, sviluppando soprattutto gli elementi coreografici contenuti nel lavoro originale, trovò modo di sfruttare i meriti e la fantasia di un celebre coreografo, Busby Berkeley, il quale, sfoggiando il proprio virtuosismo, profuse nel film molte danze vivaci e molti singolari effetti di movimento. Per tutto il resto il film non si stacca da quanto è di più tipico nel genere americano; azione sciolta ma non eccessivamente originale. Molto dialogo, ma questa volta assai spesso interrotto dalle danze e dalle canzoni.

ANONIMO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 16-VIII-1934)

A Lloyd Bacon, il regista di *42ª Strada*, è stata affidata la direzione di questa rivista che ha eseguito moltissime volte in teatro. Qui sono sfruttati tutti quei motivi che si rendeva più agevole ad essere trattati col cinematografo: per esempio la coreografia assume nel film ben più vaste proporzioni che nella rivista teatrale. Ci ritroviamo anche in questo film come nei precedenti del genere, come, ad esempio, *La danza delle luci*, dinanzi alla fervidissima fantasia di un celebre coreografo, Busby Berkeley, il creatore ed organizzatore delle danze e degli effetti abilmente e virtuosamente raggiunti. Per il resto *Wonder Bar* si mantiene nella consueta formula del film americano sceneggiato con bravura ma senza eccessiva originalità e tutto appoggiato al dialogo, in questo caso alternato a danze e a canzoni che distolgono lo spettatore dalla convenzionalità della vicenda.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 17-VIII-1934)

(...) Una spettacolosa e banale rivista. Il pensiero dominante è di far piroettare battaglioni di girls, di offrirci bei primi piani di belle attrici (Kay Francis era sullo schermo e in poltrona), di farci rivedere e risentire Al Jolson.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 26-VIII-1934)

(...) Sconcia mistura di droghe tabarinesche (...) con le sue coreografie mirabolanti e i suoi episodi atroci (ah, quel morto di pugnale caricato sulla vettura del suicida!) (...).

THE GREAT ZIEGFELD

R.: Robert Z. Leonard - *scen.*: William Anthony McGuire - *f.*: Oliver T. Marsh, George Folsey, Karl Freund - *m.*: Harold Adamson, Walter Donaldson, Con Conrad, Herb Magidson, Frank Skinner - *scg.*: Cedric Gibbons - *co.*: Adrian - *cor.*: Seymour Felix - *int.*: William Powell, Myrna Loy, Luise Rainer, Virginia Bruce, Reginald Owen, Frank Morgan, Ray Bolger, Fannie Brice, Ernest Cossart - *p.*: M.G.M., 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936).

E' la biografia romanzata di Florenz Ziegfeld, il più grande impresario di Broadway nel campo della rivista. Tra le parti narrative del film è intercalata la ricostruzione di molti « numeri » e brani di spettacoli da lui presentati. Il racconto segue la carriera di Ziegfeld dai suoi inizi, alla Fiera di Chicago, e dalle sue prime « attrazioni » da circo alla creazione da parte sua, nel 1907, di un nuovo rutilante tipo di spettacolo, le Follies, *fantastica e coreografica parata di bellezze, di talenti e di splendori scenici. A queste riviste Ziegfeld diede ritmo annuale ed esse gli fruttarono enorme prestigio e successo. Il racconto segue, di pari passo, le vicende coniugali dell'impresario, la cui prima moglie fu Anna Held, una affascinante cantante, che egli sottrasse al suo concorrente Billing e di cui fece una grande* star *del palcoscenico di rivista. Qualche anno dopo aver divorziato da Anna, Ziegfeld conobbe l'attrice Billie Burke, che, divenuta sua moglie, rimase al suo fianco fino all'ultimo, anche nei suoi tentativi di ripresa dopo che il crollo di Wall Street lo ebbe travolto e durante il declino fisico, che lo condusse alla morte nel 1932.*

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 2-IX-1936)

Bisogna prenderlo per quello che è: una vistosa vetrina della massima Casa editrice che esista, la quale vi ha profuso, dicono, e pare, una quarantina di milioni, tutta la sua formidabile attrezzatura, un gruppo di collaudatissimi attori, e comparse a profusione, guidate da pattuglioni di « girls » più che mai « made in Hollywood ». Non è il film-rivista; ma un film con dentro almeno tre riviste, che son altrettante tappe nella vita avventurosa e discretamente romanzesca dello Ziegfeld. E' lo spettacolone, sovente fuso con una vicenda biografica certo singolare. Mi pare questa la maggiore difficoltà superata dal film. Nelle sue immani proporzioni c'è un certo equilibrio narrativo che mette con sagacia in moto l'enorme congegno e ve lo mantiene fino all'ultima bobina. (...) La prima metà è certo la più riuscita (...) Gli inizi dello Ziegfeld, i suoi « numeri » e le sue « attrazioni », l'incontro con Anna (...) via via fino al grande spettacolo che conchiude la prima parte del film, la super-rivista che è il capolavoro dello Ziegfeld, inscenata con una calma raffinatezza e con una sbalorditiva potenza scenica, tutto procede con una sua convincente armonia, offrendo uno spettacolo che come tale è certo raro da vedersi su di uno schermo. La seconda metà un po' delude. (...) Fra gli altri interpreti (...) c'è una sorpresa; ed è Luise Rainer. Di questa viennesina al suo primo film importante credo che si parlerà parecchio. Ancora un po' si ricorda della scena di prosa dalla quale proviene; ma la figura di questa Anna Held è da lei miniata con intelligenza sottile. Scatti improvvisi si al-

ternano a trasognati abbandoni, a candore di bimba; ma in ogni istante un'esaltazione segreta a trovare motivi inconsueti, con toni che vanno dalla garrula letizia a un nervoso dimenticarsi un po' isterico.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 2-IX-1936)

« Is Like a Melody » è, in senso coreografico, il pezzo forte del film: fantastico, per l'effetto di una gradinata a chiocciola che gira svolgendo scene di epoche e costumi diversi; con un motivo musicale predominante e con accenni ad altre musiche; si passa, ad es., con disinvoltura dai « Pagliacci » alla « Rapsodia in Blue ». Siamo dunque in una vera e propria rivista. Oltre a questo la pellicola dà un quadro abbastanza vivace ed attraente del retroscena del mondo teatrale e di varietà, che già altri film hanno presentato, ma che qui è mostrato con più aderenza alla natura vera e propria di quegli ambienti. (...) Di Anna Held ha fatto una creazione Luise Rainer; questa giovane viennese, che Hollywood ha improvvisamente elevato al titolo di stella, è la vera rivelazione di *Great Ziegfeld*.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 2-IX-1936)

E' un film enorme, di massimo metraggio; che dura la bellezza di tre ore consecutive. E sì che qua è stato proiettato senza il preludio musicale che lo precede a schermo chiuso, perchè *Il paradiso delle fanciulle* aveva anch'esso il suo preludio orchestrale come *Il sogno di una notte di mezza estate*. Non c'è pericolo (vero ?) che non ne abbiate abbastanza per i vostri soldarelli. Tanto più che il film non è solo lungo, ma è anche magnificamente fatto. Naturalmente, dovendo presentare in tutti i suoi stili successivi un celebre produttore di riviste, il film è largamente cantato e danzato: sette numeri che praticamente con le suddivisioni diventano ventitre (generalmente la proporzione è di cinque numeri musicali ogni ora e un quarto-ora e venti circa di film). Pure il film non è, come pareva di lontano, un film prevalentemente musicale, la parte biografica e narrativa finendo per essere in definitiva di gran lunga la più assorbente e importante. Ci sono tre interpreti principali: William Powell nella parte di Ziegfeld, Myrna Loy in quella di Billie Burke e la viennese Luise Rainer in quella di Anna Held. Il pubblico ha dato tutte le sue preferenze a Luise Rainer, deliziosa e sensibilissima donna, che non abbiamo conosciuta prima perchè venne in luce attraverso una riedizione americana di *Mascherata* esclusa dalla programmazione in Europa per non intralciare i diritti originali di Willi Forst. Dalla viva simpatia con cui fu seguita, e dal lungo applauso a scena aperta che ella strappò dopo la magnifica scena al telefono in cui saluta per l'ultima volta Ziegfeld, ella è apparsa la rivelazione forse più spiccata del Festival. William Powell mostra la corda della sua maniera, più brillante che profonda alla fine. E credo che Billie Burke giovane sarebbe stata più travolgente di Myrna Loy. Del resto nel complesso l'interpretazione, anche da parte degli altri minori, è ammirevolmente compatta e precisa. La musica (cinque compositori) è eccellente nel suo particolare genere; c'è un brano in cui Skinner ha rimaneggiato una popolarissima canzone di Irving Berlin, « Pretty Girl », ficcandoci alla rinfusa musica di Puccini, Saint Saëns, Leoncavallo, Strauss e Gershwin, che

è il più dilettoso pasticcio musicale mai udito. Ragazze meravigliose, ragazze a tonnellate, che ho paura toglieranno per un pezzo il sonno a Goldwyn.

* * *

Marco Ramperti (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 13-IX-1936)

(...) dinamico e divertente e scintillante e allucinante al cento per cento. Si tratta di tre ore di spettacolo. Molte. Ma quelle tre ore passeranno così presto da valere assai più d'ogni altra dimostrazione della teoria di Einstein. (...) Magnifico tipo quel Ziegfeld che creò in America il grande teatro di varietà, arricchendo a milioni sui fasti di spettacoli milionari. (...) Si può immaginare come una casa ricca e prodiga quale la Metro abbia rievocato quei fasti, ricostruendo per lo schermo la vita dell'uomo che, allestendo le sue parate gigantesche, le sue allegorie sfavillanti di scale angeliche, voleva « sempre più gradini », e che « andassero sempre più in alto ». A modo suo, egli recitava il suo « Excelsior ». « They have to get higher !» (...) qui lo interpreta William Powell. Debbo dire la verità ? Il film mi ha divertito moltissimo, ma il protagonista mi ha deluso. E m'ha deluso, per la prima volta, proprio in questa parte dove gli è toccata, credo, la gloria di una maestosa premiazione. (...) Quale meravigliosa attrice (...) è quella Luise Rainer che esordiva alla nostra curiosità, e che il pubblico rimeritò di un applauso incontenibile, esplosivo, dopo una scena al telefono in cui ella aveva saputo tradurre cento pallori, cento palpiti diversi in un minuto !

SHALL WE DANCE

R.: Mark Sandrich - *s.*: Lee Loeb, Harold Buchman - *sc.*: Allan Scott, Ernest Pagano, P. J. Wolfson - *f.*: David Abel - *m. e canzoni*: George e Ira Gershwin - *scg.*: Van Nest Polglase - *cor.*: Hermes Pan, Harry Losee - *int.*: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward E. Horton, Eric Blore, Jerome Cowan, Ketti Gallian, William Brisbane, Harriet Hoctor, Frank Moran - *p.*: R.K.O., Radio Pictures, 1937.

Presentato alla V Mostra (1937).

L'azione inizia a Parigi. Petrof, un maestro di ballo russo, vuole avvicinare Linda Keene, una ballerina moderna americana, la quale, fidanzata con Jim Montgomery, ha deciso di abbandonare le scene, e quindi si imbarca — assieme a Irma, la sua partner *— sullo stesso piroscafo sul quale Linda fa ritorno negli Stati Uniti. A bordo si sparge la notizia che Petrof è sposato segretamente con Linda. La ballerina infuriata lascia la nave con un aeroplano, ma è preceduta in America dalla notizia, la quale provoca la rottura con lei da parte del suo fidanzato. L'impresario della ballerina, desideroso di impedire un riavvicinamento tra Jim e Linda, che provocherebbe il distacco di quest'ultima dal teatro, fa pubblicare una fotografia la quale dovrebbe dimostrare l'esistenza di una relazione (in realtà insussistente) tra lei e Petrof. In conseguenza dello scandalo, Linda e Petrof decidono di sposarsi segretamente per poi divorziare. In realtà essi si amano, ma il matrimonio minaccia di naufragare sul serio a causa di un nuovo equivoco, che provoca la gelosia di Linda. Ma questa finisce per riunirsi a Petrof, sostituendosi ad una* girl *durante la « prima » di un balletto ideato dal marito.*

* * *

Sandro De Feo (« *Il Messaggero* », *Roma*, 11 e 18-VIII-1937)

(...) La coppia forse più elegante dello schermo, vogliamo dire quella di Ginger Rogers e Fred Astaire, si è esibita nei soliti dispetti musicali e dan-

zanti che poi finiscono, come tutti i salmi di questi due ottimi figlioli, in dichiarazioni cantate di eterno amore. Il film è *Shall We Dance* che Mark Sandrich ha diretto con garbo ed umore e che le musiche delle canzoni e delle danze di George Gershwin (...) allietano instancabilmente. Fred Astaire, a differenza della maggior parte dei ballerini moderni, non è soltanto un virtuoso. Egli possiede naturalmente a perfezione la tecnica delle danze spiritate di oggi giorno, ma sa metterla al servizio di una vivace immaginazione e di una pronta sensibilità. Le sue creazioni sono sempre basate su dei temi, come le danze di tutti i veri grandi ballerini, e non sulla semplice abilità. Ginger Rogers lo capisce a volo e lo asseconda magnificamente. (...) Le signore hanno ammirato le toilettes di Ginger Rogers, i signori i fracks di Fred Astaire, e tutti poi si sono divertiti alle spiritosaggini ed alle gaffes di quell'incomparabile buffone che è Edward Horton. (...)

Le musiche di *Shall We Dance* sono un raro esempio di musica cinematografica da ballo in cui la banalità e « la canzonetta » non facciano mai capolino.

Mario Gromo (« La Stampa », Torino, 11-VIII-1937)

Il film è tutto assai elegante e piacevole, intessuto su di una vicenda che è un pretesto a esibizioni dei due virtuosi, a scenografie gustosamente caricaturali, a un dialogo sovente estroso, a balletti sapidi e maliziosi, a qualche trovata d'ottima lega. Un film che è un soggetto di lusso, gradevole e inutile come lo sono molte cose lussuose.

Filippo Sacchi (« Corriere della Sera », Milano, 11-VIII-1937)

(...) Uno dei più frivoli e dilettosi pasticci girati sin qui dalla popolare coppia. (...) *Dobbiamo danzare?,* che è diretto da Mark Sandrich, ha una partitura non comune, una partitura di George Gershwin, l'ultima, anzi la penultima opera del compositore di « Sinfonia in blue ». (...) Tutto il colore di quella orchestrazione, raffinata e scintillante, è uscito attraverso gli altoparlanti intatto. E' così che, sottolineati da Gershwin, tutti i pezzi cantati e danzati del film hanno avuto il loro effetto: quella specie di *ballet mécanique* di Astaire davanti alle macchine; la spiritosissima inezia della passeggiata coi cani; e sopratutto il magistrale numero finale in cui a Ginger Rogers e a Fred Astaire si aggiunge per un momento una curiosa danzatrice contorsionista, Harriet Hoctor. Non mancano generose manciate di farsa a cui contribuiscono Everett Horton, Eric Blore e Astaire stesso, qui presentato in uno stile più buffonesco del solito.

* * *

Adolfo Franci (« L'Illustrazione Italiana », Milano, 15-VIII-1937)

Insieme al fratello Ira (...) Gershwin ha collaborato a questo film con una vena e un'intelligenza particolarissima. E mai la musica ci parve integrare tanto compiutamente un'azione cinematografica quanto in *Shall We Dance.* Da far pensare a che cosa sarà un film quando un regista di genio si incontrerà con un musicista di genio.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Nel film si balla dal principio alla fine, con quella grazia un po' acrobatica e quella finezza un po' « buttata » che sono le caratteristiche della moderna danza americana: ma non si balla soltanto. Intorno alle danze c'è una storia, una vicenda, una specie di commedia ben intessuta, divertente e che dimostra ancora una volta come gli americani si vadano smaliziando con una destrezza tutta europea nella commedia cinematografica. Leggera, briosa, piena di « trovate », e tutta sorretta da uno spirito di buona lega.

THE GOLDWYN FOLLIES

R.: George Marshall - *scen.*: Ben Hecht - *f.* (*Technicolor*): Ray Rennahan - *m.*: George Gershwin, Vernon Duke - *scg.*: Richard Day - *co.*: Omar Kiam - *cor.*: George Balanchine - *int.*: Adolphe Menjou, Andrea Leeds, i Ritz Brothers, Vera Zorina, Kenny Baker, Ella Logan, Edgar Bergen con « Charlie McCarthy », Bobby Clark, Phil Baker, l'American Ballet - *p.*: Samuel Goldwin, 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - MEDAGLIA DI SEGNALAZIONE PER I TECNICI.

Un produttore cinematografico, preoccupato dal fatto che i suoi film non riscuotono più successo presso il grande pubblico, e favorevolmente colpito dalle sensate osservazioni che una modesta ragazza di campagna formula durante le riprese in esterni di un film, conduce quest'ultima a Hollywood e la scrittura, ribattezzandola Miss Umanità. Compito della ragazza sarà quello di dare suggerimenti e di esprimere pareri riguardo ai soggetti e alle sceneggiature che la società si propone di realizzare. Affinché il contributo della ragazza possa rimanere genuino, il produttore tiene segreto il suo arrivo e la isola dall'ambiente cinematografico. Essa critica la vacuità e l'artificiosità degli scenari, la falsità dei personaggi. In base ai consigli non certo peregrini della ragazza viene realizzato un film, il quale riscuote ottimo successo. L'impresario, soddisfattissimo, vorrebbe non soltanto prolungare il contratto alla ragazza, ma anche sposarla. Senonché essa si è innamorata di un giovane attore-cantante e decide di lasciare l'impiego per sposare lui.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 24-VIII-1938)

Nel più che abusato genere della rivista, e particolarmente della rivista americana, questo *Follie di Goldwyn* (...) è uno spettacolo riuscito. (...) Il filo fra i varii quadri e i varii « numeri » è assai tenue; ma ha già in sè quel tanto di sbarazzino e di corrente che occorreva; e le risorse spettacolari della rivista vi si incastrano o vi si insinuano quasi sempre senza uno sforzo apparente. Il vecchio Goldwyn vi ha poi buttato di tutto un po' (...) ne è venuto un cocktail spettacolare assai piacevole, impagabilmente presentato dal barman Menjou, nelle vesti d'un produttore cinematografico: il vero « compare » della rivista. Naturalmente ogni tanto il ritmo s'allenta; ma sono, quelle, pause quasi inevitabili fra un quadro e l'altro, tutti saporiti e accuratissimi. (...) I quadri migliori sono certo quelli che compongono la danza della ninfa alla fonte. Qui le più scaltre e delicate risorse della scenotecnica cinematografica, alcune trovate coreografiche e l'abilità dei danzatori offrono, nel balletto, una raffinata féerie. Il film è tutto al technicolor, che dimostra d'aver compiuto qualche progresso; d'altra parte, dato il genere dello spettacolo, la tricromia vi si accompagna come gradevole decorazione.

Filippo Sacchi (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 24-VIII-1938)

La follia di Goldwyn nelle *Follie di Goldwyn* è cominciata nel bilancio del film che si dice aggirarsi sui due milioni di dollari ossia circa quaranta milioni di lire. Le infinite variazioni, cancellature, rifacimenti (solo per la preparazione del soggetto si sono avvicendati sei tra gli scrittori più costosi di Hollywood) più il tecnicolore, sono probabilmente il motivo se questa cifra non è arrivata tutta sullo schermo. *Follie di Goldwyn* è uno di quei supermusicali a grande spettacolo come ogni stagione ce ne porta: un vasto e spesso eccessivo conglomerato di canzoni, di danze, di « numeri » di ogni genere e specie riuniti da un filo pretesto. Qui il pretesto una volta tanto è carino. Un produttore cinematografico, Adolphe Menjou, preoccupato di vedere che i suoi film non hanno più presa sulla massa del pubblico popolare, ha l'idea di pigliare una semplice comune fanciulla della campagna e di farla giudice dei suoi progetti e delle sue sceneggiature. Ella trova naturalmente che gli intrecci sono vuoti, che le peripezie sono artificiose e che nessun personaggio cinematografico si comporta come un vero essere umano. Lo spunto è grazioso e si presta anche a sviluppi satirici e più si presterebbe se la fanciulla dei campi non avesse più o meno, per combinazione, le stesse precise preferenze dei produttori di Hollywood. Infatti consiglia di mettere un lieto fine perfino a « Giulietta e Romeo », e quando si innamora va a cercare un cuochetto canterino che assomiglia come una goccia a Dick Powell! Eh, già: figurarsi se Goldwyn si dà la zappa sui piedi. (...) Il film è un bellissimo saggio di maestria produttiva. Deciso a mettere nel film ogni forma di trattenimento e di spettacolo che esiste al mondo, dall'opera alla radio e alla varietà, Goldwyn ha accumulato un seguito di numeri curiosamente eterogenei. I fratelli Ritz e il primo atto della « Traviata », i balli di Balanchine e il pupazzo ventriloquo di Edgar Bergen. I veri gioielli del film sono però i quadri di danze di Balanchine e specie il secondo, il balletto della ninfa, un pezzo di coreografia cinematografica di altissima classe (Balanchine è il coreografo del Metropolitan), il massimo fin qui ottenuto sullo schermo come utilizzazione di tutte le moderne risorse di ritmo, di decorazione, di colore. Vi danza Vera Zorina stupendamente; Zorina che è assai bella e che nella sua caricatura di « stella » esotica aveva anche provato di saper essere attrice.

Carlo Viviani (« *Gazzetta di Venezia* », 24-VIII-1938)

Naturalmente, nel suo complesso, il film risulta macchinoso e barocco; tuttavia anche la trama, che di solito nelle *Follies* ha importanza secondarissima e si sperde nella frammentarietà degli episodi spettacolari, assume in questo lavoro un particolare valore. Ma quel che maggiormente s'impone, dopo il colore, è la grandiosa ricchezza degli allestimenti e la bellezza dei numeri di danza e di quelli comici. Le danze, imperniate sull'eccezionale abilità della prima ballerina Zorina — che fa anche la parte di donna fatale, con un amabile tono caricaturale — sono superbamente belle, divertentissimi gli episodi comici, imperniati sui fratelli Ritz, che sono inesauribili nelle loro più diverse incarnazioni, e sul pupazzo Charlie che il ventriloquo Bergen fa parlare ed agire con perfetta naturalezza.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Un lungo esame di una rivista a colori e della serie dei suoi numeri di varietà eleganti e scimuniti sarebbe assurdo; opporre idee a pagliacciate sarebbe evidentemente come voler lavare lateres (...) coloratissimo caleidoscopio da cui emana la lacerazione di gorgheggi prolungatissimi messi al servizio delle più jettatorie canzonette di fama mondiale — serenata di Toselli, Volga, eccetera. (...)

ANONIMO (« *Film* », *Roma,* 27-VIII-1938)

Ma il valore principale di questo film è soprattutto nella sua armoniosa costruzione. Bisogna premettere che la finalità coreografica di queste grosse macchine spettacolistiche ha sempre conferito un carattere di estrema superficialità alla sostanza del lavoro. Se dei progressi si erano fatti, essi concernevano la fotografia, la messa in scena, magari la musica e sopra tutto la presenza di un rubacuori indiscusso e il prestigio di una danzatrice della stoffa di Eleanor Powell o di Ginger Rogers. Invece è proprio questa apparente superficialità che Goldwyn e Marshall si sono sforzati di vincere.

Lo “ horror film „

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (vedi Rouben Mamoulian)

FRANKENSTEIN

R.: James Whale - *s.*: da un romanzo di Mary Wollstonecraft Shelley - *adatt.*: Robert Florey - *sc.*: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh - *f.*: Arthur Edeson - *trucco*: Jack Pierce - *int.*: Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Boris Karloff, Edward Van Sloan, Dwight Frye, Lionel Belmore, Marilyn Harris - *p.*: Universal, 1931.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

Un giovane scienziato, il dottor Frankenstein, si propone di creare un essere vivente, innestando un nuovo cervello su un corpo da lui costruito con resti umani che ha disotterrati e sottoponendolo all'azione di un fluido magnetico da lui scoperto. La sua fidanzata Elisabeth, preoccupata dall'isolamento assoluto in cui lo scienziato si è chiuso (egli svolge le sue esperienze in una vecchia torre adattata a laboratorio, con l'assistenza di un nano a lui devoto), si reca con un amico a trovare il dottor Waldman, ex professore di Frankenstein, per scongiurarlo di aiutarla a distogliere il fidanzato dalla sua misteriosa impresa. I tre arrivano alla torre proprio nel momento in cui Frankenstein sta raggiungendo il suo obiettivo. Ma per errore lo scienziato ha dato alla sua creatura il cervello di un pazzo criminale. Il mostro riesce a fuggire strangolando il nano che gli faceva da guardia. Esso avverte oscuramente il dramma derivante dall'impossibilità per lui di diventare un vero essere umano, ma la sua natura lo trascina irresistibilmente al delitto. Il padre di Frankenstein si reca alla torre per sollecitare il matrimonio del figlio. Questi, che è molto innamorato di Elisabeth, acconsente a partire e a recarsi al villaggio dove la famiglia risiede. Per celebrare le nozze si aspetta il dottor Waldman; ma questi è stato assassinato e Frankenstein sospetta che il delitto sia stato compiuto dal mostro, il quale riesce anche ad entrare nella camera di Elisabeth, vestita da sposa. La ragazza sviene e il mostro — per rintracciare il quale è stata nel frattempo organizzata una battuta — fugge di nuovo. Frankenstein, che perlustra la campagna alla testa di un gruppo di contadini, incontra il mostro, il quale lo tramortisce e lo getta dal tetto di un vecchio mulino. I contadini danno fuoco al mulino e il mostro, che vi si è rinchiuso, muore tra le fiamme. Frankenstein se la cava dalla caduta con ferite leggere e può ritornare alla fidanzata.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 20-VIII-1932)

(...) nè l'atteso *Frankenstein*, artificioso e sommario tentativo di un film d'orrore, ben lontano dai pregi di un *Dr. Jekyll*, ci ha rivelato nuove espressioni dell'arte dello schermo.

THE INVISIBLE MAN

R.: James Whale - *s.*: dal romanzo omonimo di H. G. Wells - *sc.*: R. C. Sherriff - *f.*: Arthur Edeson - *e. s.*: John P. Fulton, Frank D. Williams - *scg.*: Charles D. Hall - *int.*: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan, Henry Travers, Una O'Connor, Forrester Harvey, Holmes Herbert, E. E. Clive, Dudley Digges, Harry Stubbs, Donald Stuart - *p.*: Universal, 1933.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MAGGIORE PRESENTAZIONE INDUSTRIALE (collettivamente assegnata ai film della Motion Pictures Producers and Distributors of America, Inc.) (Film specificamente menzionato nella motivazione).

Lo scienziato Griffin ha scoperto una sostanza tale da rendere invisibile l'uomo che se la inietti. Gli è stato però impossibile trovare l'antidoto di essa, in grado di restituire l'uomo reso invisibile alle sue condizioni primitive. Iniettatosi la droga, Griffin in un primo tempo si accontenta di giocare innocui scherzi alla gente. Ma poi finisce per esaltarsi e per voler ridurre il mondo alla propria mercé, e compie imprese delittuose, come la distruzione di un treno. Ricercato dalla politizia, Griffin si nasconde in casa di un suo antico collaboratore e se ne assicura la complicità con le minacce. Ma l'amico lo tradisce e allora egli lo uccide. Griffin continua a terrorizzare il paese, ma la caccia prosegue. Rifugiatosi in un granaio, ne viene cacciato dall'incendio appiccato dai suoi inseguitori. Ma verrà tradito dalle orme lasciate dai suoi piedi nella prima neve frattanto caduta, così che la polizia potrà colpirlo sparando al di sopra delle orme stesse. Trasportato all'ospedale, Griffin morirà e morendo ritornerà visibile.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 3-VIII-1934)

Senza essere un vero e proprio film degli orrori come il primo film da lui (*Whale*) realizzato, questo *Uomo invisibile* raggiunge una straordinaria potenza drammatica ed è interessantissimo come realizzazione tecnica e per l'ingegnosità dei trucchi molteplici occorsi per risolvere le difficoltà presentate dal personaggio centrale della vicenda che deve essere assolutamente invisibile. Claude Rains è stato un attore magnifico che ha dato un'interpretazione superbamente drammatica all'ansia e allo spasimo di Jack Griffin mentre Gloria Stuart è stata soave e deliziosa nella parte di Flora; William Harrigan è stato drammatico e a posto nella parte del dottor Kemp.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 7-VIII-1934)

(...) *L'uomo invisibile* di James Whale, un film curioso e avvincente, infinitamente migliore del romanzo dal quale è tratto, di una tecnica compiutissima, profusa veramente a piene mani, ed una suggestione talvolta allucinante. (...) Una specie di *Dr. Jekyll*, con meno pretese pseudo filosofiche e con trucchi al paragone dei quali la trasformazione del dottor Jekyll nell'orrido scimmione diventa un gioco da bambini. Sia che una sigaretta s'accenda apparentemente da sola, e oggetti volteggino per l'aria, e un abito cammini per una camera, e si sieda, respirando del respiro di un corpo che a noi rimane invisibile: di volta in volta l'episodio sorprende e avvince impeccabile,

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 9-VIII-1934)

(...) *L'uomo invisibile* era indubbiamente una grande trovata tecnica, anche se forse insisteva un po' troppo sopra una sola nota (...) il frequente abuso dell'elemento comico e i troppi scherzi ai quali lo strano essere malignamente si abbandona a danno di osti indiscreti, di « policemen » dal naso rosso, e di paurosi villici; scherzi che alla lunga attenuano e soffocano i temi fondamentali del singolare intreccio.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 12-VIII-1934)

Dell'*Invisible Man* quello che si può dire per giudizio unanime è che se alle prime scene, inscenate e interpretate con una potenza veramente degna di Poe, non ne fossero seguite altre troppo sensibilmente minorate nella coesione e nel vigore, questo film dell'Universal sarebbe sinora in testa al plebiscito. Ma James Whale ha forse mirato a troppi effetti, a troppi colori, dal nero più tragico all'umorismo più porporino: e ha finito per comprometterli un po' tutti. Peccato: perchè poi, tra l'altro, Claudio Rains è un imponente attore, e Gloria Stuart una stupenda donna. Torto supremo del film, è di non giustificare figurativamente quella fatalità di malfare, che nel libro originario del Wells, sia pure un poco capziosamente, è attribuita al protagonista con maggiore virtù di persuasione. Perchè un uomo invisibile dovrebbe diventare un delinquente? Chi vede non visto è Dio: e dalla sua forza fatta sovrana non dovrebbero derivare che opere di bene.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma*, *settembre* 1934)

(...) A parte gli stupefacenti trucchi, nessuno s'impaurì seriamente alla vista — se così può dirsi — dell'*Uomo invisibile*.

Aspetti del rapporto fra teatro e cinema

MARY OF SCOTLAND (vedi Katharine Hepburn)

WINTERSET (vedi Alfred Santell)

STRANGE INTERLUDE

R.: Robert Z. Leonard - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di Eugene O'Neill - *sc.*: Beth Meredyth, C. Gardiner Sullivan - *f.*: Lee Garmes - *scg.*: Cedric Gibbons - *int.*: Norma Shearer, Clark Gable, Ralph Morgan, Alexander Kirkland, Robert Young, May Robson, Maureen O'Sullivan, Henry B. Walthall, Mary Alden - *p.*: M.G.M., 1932.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

E' la storia di Nina Leeds e della sua ricerca di appagamento. Il fidanzato di Nina — l'aviatore Gordon — è rimasto ucciso nella prima guerra mondiale. La ragazza (che aveva dovuto rimandare il matrimonio in seguito alle insistenze del padre) rimpiange di non essersi data all'uomo amato, al punto da diventare nevrotica. Poiché la maternità potrebbe guarirla, Nina — su consiglio di Edmund Darrell, un medico che la ama senza vo-

lerlo confessare a se stesso — sposa Sam Evans, un ragazzo semplice, che la adora. Ma la suocera le rivela che vi è un ramo di pazzia in famiglia. Nina rinuncia allora ad avere figli dal marito; per soddisfare egualmente il proprio desiderio di maternità, diventa l'amante di Darrell e, quando nasce un bambino, lascia credere a Sam di esserne lui il padre. Diventato uomo, il figlio (che essa ha battezzato Gordon, come il perduto primo amore, il cui ricordo aveva dominato la sua vita) decide di sposarsi. Nina gelosamente tenta di impedirlo, ripetendo così l'atteggiamento semincestuoso, che già suo padre aveva avuto verso di lei. Morto Sam, il giovanotto abbandona la madre per sposarsi. Accanto a Nina rimane Charlie Marsden, suo amico ed ammiratore da sempre, il quale era stato, durante tutta la sua vita, paralizzato dall'attaccamento alla madre.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1932)

Strange Interlude, lento e prolisso, affronta sullo schermo un tentativo di monologo interiore. Ma, tranne qualche istante felice, non s'è trovato di meglio che sostituire grammofono a grammofono, labbra chiuse a labbra aperte; prima di dire quel che tutti udranno la voce del personaggio, a labbra chiuse, ci fa udire dall'altoparlante il suo segreto pensiero; e questa bella novità è pedantemente applicata a tutti gli interpreti, senza remissione e senza parsimonie. Quache ingenuo ha potuto, in principio, estasiarsene; quando lo stesso tentativo, ma con ben altra efficacia, l'avevamo già conosciuto altre volte; basti ricordare, per tutti, il bel frammento di *City Streets*, quando la povera Nina, in carcere, gli occhi sbarrati nella notte, si sente sussurrare, ripetute dal ricordo, le ultime frasi pronunciate dall'amante alla grata del parlatorio.

Il film a colori

BECKY SHARP (vedi Rouben Mamoulian)

LA CUCARACHA

R.: Lloyd Corrigan - *s.*: Lloyd Corrigan, Carly Wharton - *sc.*: Jack Wagner, John Twist - *f.* (*Technicolor*): Ray Rennahan - *m.*: Roy Webb - « *art director* »: Robert Edmund Jones - *int.*: Steffi Duna, Don Alvarado, Paul Porcasi - *p.*: Kenneth MacGowan per la Pioneer Pictures Inc., 1934. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935).

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 1-IX-1935)

(...) il primo film girato col nuovo processo « Technicolor » e che col suo esito spianò la strada all'esperimento di *Becky Sharp*. Il breve film di ambiente messicano molto colorito e intessuto di danze e di canzoni è piaciuto.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 7-IX-1935)

La Cucaracha è un breve balletto. Non vi sono neppure sfiorati momenti decisamente drammatici. Il colore vi gioca come prezioso elemento decorativo in un piacevole, assai decorato spettacolino; così l'artificio del colore si giustifica fra gli altri artifici; e la visione raggiunge una sua unità.

Il disegno animato

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS

R.: Walt Disney - *s.*: dalla fiaba « Schneewittchen » dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm - *sc.*: Ted Sears, Otto Englander, Eearl Hurd, Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Dick Richard, Merrill de Maris, Webb Smith - *animazione*: Frank Thomas, Lee Clark, Duck Lundy, Fred Spencer, Arthur Babbitt, Bill Roberts, Eric Larson, Marvin Woodward, Milton Kahl - *f. in Technicolor* - *scg.*: Samuel Armstrong, Mique Nelson, Merle Cox, Claude Coats, Phil Dike, Ray Lockrem, Maurice Nible - *m.*: Frank Churchill, Leigh Harline, Paul Smith - *p.*: Walt Disney Productions, 1937.

Presentato alla VI Mostra (1938) - Grande Trofeo d'Arte della Biennale (istituito per tale opera di « carattere eccezionale », posta fuori concorso, in quanto non paragonabile a nessun'altra « per le sue particolari qualità tecniche e artistiche »).

La Regina, convinta che la grazia e la freschezza della figliastra Snow White possano offuscare la propria bellezza, ordina al guardaboschi di condurre la bambina nella foresta e di ucciderla. Come prova egli dovrà riportarle il cuore della figliastra. Il guardaboschi, non avendo il coraggio di uccidere la bambina, la lascia libera nella foresta e porta alla Regina il cuore di un cerbiatto. Dopo qualche anno, la Regina, interrogando il suo specchio magico, viene a scoprire che Snow White non è stata uccisa. Essa è stata infatti ospitata ed allevata nella loro casetta nella foresta dai sette Nani, i quali hanno avuto per lei le più trepide premure. Assunte sembianze di vecchia, la Regina offre a Snow White una mela stregata, e la fanciulla, dopo averla morsa, si irrigidisce in un sonno che ha l'apparenza della morte e dal quale la potrà risvegliare soltanto il bacio del Principe Azzurro. I Nani ripongono Snow White in un'arca di vetro e la vegliano fino al momento in cui giunge il Principe a farla rivivere. Snow White si congederà allora dai Nani per sposare il suo affascinante salvatore.

* * *

Sandro De Feo (« *Il Messaggero* », *Roma*, 25-VIII-1938)

Biancaneve sarà ricordata come l'esplorazione di un terreno minato di rischi e di incognite; come la scoperta di un ritmo nuovo e difficile, come la prova di una orchestrazione più ampia ed elaborata in un campo in cui le stonature sono così facili. (...) Il problema maggiore che Disney affrontava, dopo quello di distendere il ritmo narrativo dal corto metraggio sulla scala del lungo metraggio, era il disegno del volto umano. Far parlare gli animali è molto più facile perchè qualsiasi approssimazione espressiva in un animale passa quasi inosservata. Ma i sette nani, per quanto grotteschi e caricaturali, sono esseri umani e l'approssimazione delle loro smorfie, dei loro gesti, dei loro « tic », doveva essere ridotta al minimo. E bisognava caratterizzarli tutti, ciò che è stato fatto, in maniera mirabile. (...) La musica e il colore sono adoperati magistralmente: fra i motivi ricordiamo quello di « Hi, Ho » cantato dai nani, quando tornano dal lavoro e fra le più belle sequenze colorate quella della fuga della bimba nel bosco.

Mario Gromo (« *La Stampa* », *Torino*, 25-VIII-1938)

E' stato detto e ripetuto da molti che *Biancaneve* è una svolta del cinema, è un importantissimo punto di partenza. Per me, è un non meno importante punto d'arrivo. Tutta una tendenza, che dello schermo ha sempre visto le incomparabili possibilità espressive per la più audace delle fantasie (...), trova

finalmente in *Biancaneve* (...). Il grande merito dell'artista è nel non aver voluto affastellare giravolte su giravolte; ma di aver donato, a ciascuno di questi semplici capitoli, tutto il suo respiro e tutto il suo profumo. (...) Qui la trovata alla Disney non è più fine a se stessa, risorsa della fuggevole, divertita sorpresa; ma quasi si cela in questa umanità fiabesca, scoppiettandone per lo più allusiva e divertente, in un tessuto espressivo di una delicatezza rara e di una rara efficacia. (...) Ciò che Disney ha saputo raggiungere parte dalla fiaba, sfiora il balletto, tocca in alcuni istanti lirica e dramma, e sempre alla fiaba elegantemente ritorna. Gli istanti meno riusciti, in tanta poetica felicità, ne hanno come uno spicco maggiore. (...) Ma basterebbe la creazione dei sette nani a fare la fama di un artista. E' un coretto impareggiabile, indimenticabile; e ciascuno dei sette è fortemente caratterizzato. (...) I loro contrappunti sono inesauribili, dall'uno all'altro il comico rimbalza, fittissimo, sapiente (...).

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 25-VIII-1938)

E finalmente abbiamo fatto la conoscenza della principessina Biancaneve. Perché le bestiole della foresta sono quanto di più poetico abbia prodotto ancora la favola e i sette nani sono deliziosi e irresistibili, ma la vera creazione di *Biancaneve e i sette nani*, il fatto nuovo del film, è la principessina, questo personaggio unico, alato come la musica e elementare come i sogni dei bimbi, che è il riassunto di tutte le principesse di Perrault e di Gozzi: le principesse per cui da migliaia di anni le streghe distillano filtri nelle caverne incantate e i principi azzurri cavalcano e combattono nei reami del vento. Biancaneve rappresenta nella storia del cartone animato ciò che certe arcaiche statuette di fanciulle sorridenti rappresentano nella storia dell'arte ellenica: il primo sgelarsi della materia, il primo moto di un'espressione nella gelida geometria della stele. Già altre volte Disney aveva tentato di introdurre nel suo parodistico mondo di creature fantastiche e di animali parlanti la forma umana, la personificazione che avesse tutta la bellezza e la morbidità della vita. Vi ricorderete probabilmente di avere visto in una delle sue prime « Sinfonie Allegre » la figurina della primavera. Ebbene, Biancaneve ha realizzato quello che in modo ancora confuso imperfetto convenzionale era rinchiuso in quella figura. Non c'è più nulla di graficamente lezioso, più nulla di meccanicamente falso in Biancaneve: ella canta, danza, gestisce e cammina come una creaturina umana, e nella sua esistenza fiabesca c'è un tenero fascino, la calda soavità di una donnina vera. Questo è il significato di *Biancaneve e i sette nani*, che rappresenta nell'arte di Walt Disney, non solo la svolta più importante della sua carriera, ma l'inizio di una nuova fase nella tecnica e nell'ispirazione del cartone animato. Evidentemente Disney aveva necessità di affrontare questo tentativo. Egli non poteva continuare ad alimentare, con le sole risorse del suo piccolo mondo topolinesco, per quanto ricco e raffinato, le esigenze di una produzione, il cui successo mondiale senza precedenti imponeva delle realizzazioni sempre più vaste e delle iniziative sempre più ardite. Disney ha superato magnificamente la prova. Aiutato da un complesso di collaboratori allenatissimi e corporativamente fuso (...) e appoggiato a un'attrezzatura che evidentemente non ha più nulla da desiderare,

Disney ha fatto della celebre favola dei fratelli Grimm un lungo cartone che dura quasi un'ora e mezzo, e che, attraverso un inesauribile moltiplicarsi di trovate, ora poetiche ora burlesche, tiene incatenato dal principio alla fine l'interesse degli spettatori. (...) Naturalmente, come in tutti i cartoni di Disney, la musica, che raggiunge qui l'espressione più studiata del genere, ha un'importanza immensa, e genialissimo è riuscito il doppiaggio delle voci che contribuisce a dare ad ognuno di questi personaggi una individualità inconfondibile.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 25-VIII-1938)

Disney ha saputo credere in questo mondo fiabesco e perciò l'ha suscitato con chiara e persuasiva evidenza. Per ben comprenderlo è tuttavia necessario che lo spettatore cerchi di vederlo e d'interpretarlo con l'occhio credulo e la mente fresca del bimbo, abbandonandosi una volta tanto, in purità di spirito, a quel desiderio del miracoloso e del sovrumano, che tutti custodiscono gelosamente celato e che popola i sogni e i voli della fantasia. (...) Il brano migliore del film è indubbiamente quello della foresta. Biancaneve si perde nell'intrico dei tronchi e dei rami, e vive la sua notte di terrore. La paura crea nella sua mente un mondo di fantasmi; gli arbusti si allungano in grinfie diaboliche, gli alberi trasformano i loro rami in enormi tentacoli, l'oscurità è rotta dal lampeggio di miriadi d'occhi spianti e dall'apparire di verdi facce spettrali; rumori spaventosi si alternano a silenzi ancora più terrificanti.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Biancaneve, come tutti i personaggi di *Biancaneve e i sette nani,* che vorrebbero essere realisti in sembianze di ideale figura (...) sono privi della fragranza di atteggiamenti di cui vanno fiere le figure fantastiche. I sette nani, per esempio. Questi sette genietti dei boschi e delle miniere di diamanti sono i veri protagonisti del film; sono i reucci della poesia di Disney: i frutti più belli e spontanei della fantasia e a un tempo gli esseri più vicini a noi. Con le loro dita di bambagia hanno toccato la corda più dura della lira del poeta, quella che finora non aveva mandato che flebili suoni smarriti: la corda della commozione. Questi nani sono persone: caricature degli uomini: bimbi di un mondo paradisiaco. (...) Il loro movimento è musicale; è filtrato attraverso all'alambicco delle pause, degli accenti e del ritmo. (...) Il film è una musica dolce, che penetra nei cuori; che saltella di inquadratura in inquadratura con un piglio di danza o si intorbida di fremiti emozionali o apre una parentesi di allegria sublime. (...) Il film è una favola moderna, che ignora il libro, da cui è stata tratta, e nasce dal grembo ancor vergine del cinema.

ANONIMO (« *Film* », *Roma,* 27-VIII-1938)

Oggi Disney è il nostro Esopo, il nostro Fedro, il nostro La Fontaine. Il suo posto nell'arte contemporanea è quello del favolista moderno. Non richiamiamo alla memoria i nomi dei Grimm e di Andersen, malgrado che alla stessa antichissima tradizione favolistica Disney attinga a piene mani. E questo stesso *Biancaneve* ne è una prova. Come La Fontaine, Esopo e

Fedro rinnovarono in una nuova efficacia di poesia letteraria il prestigio suggestivo della fiaba, Disney ha ricreato la favola tradizionale umanizzandola. Ognuno può accorgersi oggi, dinnanzi a questo autentico capolavoro, che gli animali, gli gnomi, le fatine, gli alberi, le cose, etc. che si animano ed assumono una fisionomia vivente, sono introdotti da Disney nell'umanità.

ALBERTO CONSIGLIO (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1938)

Bisogna andare cauti nel giudicare il primo cartone animato che si presenta come un'opera completa; sul piano delle più grandi produzioni. Bisogna lasciare il tono d'intenerimento col quale si parlava di Disney, favolista per bambini grandi e piccini. Questo poeta americano aspira al rango di Esopo e di La Fontaine. Giudicheremo, dunque, sul piano della pura arte cinematografica? Uhm! Ci mancherebbe quel criterio di realismo e di verismo che è la pietra di paragone di un'arte la cui materia è fotografia. Chi riuscirà a vincere la tentazione di discorrere di *Biancaneve* attingendo i giudizi al gusto pittorico? L'errore sarebbe grave. Tuttavia, mentre aspettiamo di analizzare questo importantissimo documento d'arte in un momento di maggiore raccoglimento, osserveremo che lo sforzo per umanizzare i personaggi dell'antica favola ha raggiunto risultati di alta poesia. Al mondo di Disney ci si può abbandonare con fiducia.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

Qui è Walt Disney che raggiunge la massima espressione poetica nell'arte del film, che crea l'opera d'arte pura, altissima e inimitabile, sostituendo il suo genio alla vita stessa, che si serve del cinematografo per dar forma alla favola squisita che innamora piccoli e grandi senza eccezione di sorta. E nessuno potrà dire che sia stato assurdo presentare questo film, già noto in tutto il mondo, alla Mostra di Venezia. Un'opera di questo genere, siamo certi di non sbagliare, la rivedremmo sullo schermo del Lido almeno una volta all'anno.

THREE ORPHAN KITTENS (*)

R.: Walt Disney - *f. in Technicolor* - *p.*: Walt Disney, 1935. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - UNA DELLE MEDAGLIE DI SEGNALAZIONE (collettivamente assegnata agli *shorts* a disegni animati prodotti da Walt Disney).

(*) 1934 - FUNNY LITTLE BUNNIES (Grande medaglia d'oro della Confederazione Nazionale Fascista dell'Industria per il miglior disegno animato - *cortometraggio*).
- THE CHINA SHOP (*cortometraggio*).
- THE GRASSHOPPER AND THE ANTS (*cortometraggio*).
- THREE LITTLE PIGS (*cortometraggio*).

1935 - BAND CONCERT (Medaglia d'oro della Confederazione Nazionale Fascista Professionisti e Artisti per il miglior disegno animato - *cortometraggio*).
- THE GOLDEN TOUCH (*cortometraggio*).
- WATER BABIES (*cortometraggio*).
- Un cortometraggio della serie « Mickey Mouse ».

1936 - WHO KILLED COCK ROBIN? (Una delle medaglie di segnalazione, collettiva-

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 11-VIII-1936)

(...) *Three Orphan Kittens* (...) ci mostra un Disney in pieno rinnovamento. Colori, suoni e disegni sono fusi in modo ammirevole. E l'ingegno inesauribile di Disney si è prodigato in una serie di trovate una più graziosa dell'altra e ottenute con una semplicità sbalorditiva.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 11-VIII-1936)

Il Disney migliore ritorna con le disavventure di questo trio, paragonabili a quelle d'un altro trio indimenticabile, *I tre porcellini*. La lunga sequenza che mostra i tre mici alle prese con una pianola, due sui tasti e l'altro all'interno, sui martelletti, è una sequenza irresistibile di gaiezza e di ritmo che ha saputo strappare a questo difficilissimo pubblico un consenso largo e pieno, compiaciuto di se stesso, come a un rarissimo giuoco.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 11-VIII-1936)

Il pubblico poi applaudì fragorosamente un cartone colorato di Disney, *I tre gatti orfanelli*, un capolavoro di grazia e di spirito. Credo che sia il primo cartone animato interrotto ripetutamente da applausi a scena aperta.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 16-VIII-1936)

(...) Come si sarebbe potuto resistere ai salti, agli sberleffi, alle perplessità, alle peripezie, alle mariolerie, dei tre gattini orfanelli ? Questo cartone è tra i più attraenti dell'autore di Mickey Mouse. Ma ai miei occhi esso ha sovra tutto il merito di valorizzare, finalmente, l'animale, che Walt Disney aveva sempre ignorato; o quando gli aveva dato una faccia era sempre stato con dei connotati da masnadiero: occhiacci ed unghiacci e baffoni. Se Dio vuole il topino è relegato giù nella sua fogna, e si risale coi mici sul tetto. Si converte all'amore dei gatti anche l'unico artista che non voleva saperne.

---

mente assegnata agli *shorts* a disegni animati prodotti e presentati da Walt Disney - *cortometraggio*).
- ON ICE (id. id. - *cortometraggio*).

1937 - MUSIC LAND (Coppa della Direzione generale per il Teatro per il miglior disegno animato, collettivamente assegnata agli *shorts* prodotti e presentati da Walt Disney - *cortometraggio*).
- HAWAIAN HOLIDAY (id. id. - *cortometraggio*).
- THE OLD MILL (id. id. - *cortometraggio*).
- THE COUNTRY COUSIN (id. id. - *cortometraggio*).
- ALPINE CLIMBERS (id. id. - *cortometraggio*).
- POLO TEAM (id. id. - *cortometraggio*).

1938 - THE BRAVE LITTLE TAYLOR (*cortometraggio*).
- FARMYARD SYMPHONY (*cortometraggio*).

POPEYE THE SAILOR MEETS ALI BABA'S FORTY THIEVES (*)

R.: Dave Fleischer - *animazione*: Willard Bawsky, George Germanetti, Orestes Calpini - *f. in Technicolor* - *p.*: Max Fleischer per la Paramount Pictures, 1937. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - TARGA PER IL MIGLIOR DISEGNO ANIMATO.

(*) 1934 - POOR CINDERELLA (*cortometraggio*).
1936 - THE KIDS IN THE SHOE (*cortometraggio*).
- TIME FOR LOVE (*cortometraggio*).
1937 - POPEYE THE SAILOR MEETS SINBAD THE SAILOR (*cortometraggio*).

ATTORI

Wallace Beery (**)

GRAND HOTEL (vedi Greta Garbo)

THE CHAMP

R.: King Vidor - *s.*: Frances Marion - *sc.*: Leonard Praskins - *f.*: Gordon Avil - *scg.*: Cedric Gibbons - *int.*: Wallace Beery, Jackie Cooper, Irene Rich, Roscoe Ates, Edward Brophy, Hale Hamilton, Jesse Scott, Marcia Mae Jones - *p.*: M.G.M., 1931.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

In una città presso la frontiera messicana vive « Champ », un ex campione dei pesi massimi, insieme con il suo figliuoletto Dink, il quale idolatra il padre e vive nell'attesa di un suo vittorioso ritorno sul ring. Anche « Champ » sogna questo ritorno, ma spreca la sua esistenza giuocando e bevendo. Un giorno tuttavia gli viene offerta l'occasione per tornare a combattere. « Champ » promette a Dink che con il premio della vittoria gli comprerà un cavallo. Ma nell'imminenza dell'incontro egli cede alle solite tentazioni e si ubriaca tanto da non poter combattere. Il bambino rimane deluso e allora « Champ » torna a giocare e l'indomani mattina gli fa trovare un bel cavallo da corsa, il quale è in allenamento per una prossima gara. Sul campo di corse « Champ » ritrova la madre di Dink, Linda, la quale è accompagnata da Tony, il suo attuale amico. Durante la gara, in un tentativo di rimonta, il cavallo di Dink cade e si ferisce. Linda chiede a « Champ » di lasciarle allevare il bambino in un ambiente più perbene. « Champ » rifiuta, ma la sera giuoca di nuovo, perde tutto — compreso il cavallo del figlio —, si ubriaca, dà in escandescenze e finisce in prigione. Qui egli ritorna sulla sua decisione e — quando Dink viene a trovarlo — cerca di persuaderlo ad andare ad abitare con Linda. Di fronte al rifiuto del bambino, « Champ » prima gli rivela che Linda è sua madre e poi lo colpisce al viso. Il bambino subisce l'imposizione e si allontana, mentre « Champ » è già pentito di quello che ha fatto. Allo scopo di guadagnare il denaro necessario per ricomprare il cavallo a Dink, il pugilatore decide di tornare sul ring. Egli cessa di giuocare e di bere, ma si allena senza entusiasmo. Questo gli ritorna dopo che Dink si è recato a trovarlo e lo ha riabbracciato. Pur avendo appreso di essere malato di cuore, « Champ » affronta il combattimento. Le prime riprese gli sono nettamente sfavorevoli, ma con un supremo sforzo egli riesce ad abbattere l'avversario. Mentre Dink accarezza il cavallo riconquistato, « Champ » — il cui cuore non ha retto allo sforzo — si abbatte morto. Il bambino chiama disperatamente il padre, fin che sopraggiungono Linda e Tony; poi si allontana tra le braccia della madre.

(**) 1935 - CHINA SEAS di Tay Garnett.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1932)

Il Campione è l'ultima opera di King Vidor; un buon film (...) accurato, semplice, umano, vicenda ben congegnata per offrirci la prima complessa interpretazione del nuovo fanciullo prodigio, Jackie Cooper. Magnifico attore, di sette, otto anni, non di più, con quelle labbra sottili sottili assai distanti dalla patatina del naso, due occhietti vividi e arguti, un gran ciuffo di capelli di biondo canapa, offusca il ricordo degli anni migliori di Jackie Coogan, soprattutto con una recitazione sorprendente di naturalezza e abilissima di scorci, con una voce che sa compiere qualsiasi acrobazia dal riso al pianto e dal pianto al riso, con tutto un fremere partecipe dell'esile personcina: è sempre di una umanità sofferta e consapevole, quale si potrebbe desiderare in qualche celebre attore, adulto soltanto di anni nei confronti di questo monello.

VIVA VILLA !

R.: Jack Conway - *s.*: dalle due biografie dedicate a Pancho Villa, da Edgcumb Pinchon e O. B. Stade e da Wallace Smith - *sc.*: Ben Hecht - *f.*: James Wong Howe, Charles G. Clarke - *m.*: Herbert Stothart - *scg.*: Cedric Gibbons, Harry Oliver - *int.*: Wallace Beery, Leo Carillo, Fay Wray, Donald Cook, Stuart Erwin, George E. Stone, Joseph Schildkraut, Katherine De Mille, Phillip Cooper, Frank Puglia, Henry B. Walthall - *p.*: M.G.M., 1934

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - GRANDE MEDAGLIA D'ORO DELL'ASSOCIAZIONE FASCISTA DELLO SPETTACOLO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE (Wallace Beery). COPPA DELLA BIENNALE PER LA MAGGIORE PRESENTAZIONE INDUSTRIALE (collettivamente assegnata ai film della Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.). (Film specificamente menzionato nella motivazione).

1911. Nel Messico scoppia la rivoluzione dei peones *contro il regime dittatoriale di Porfirio Diaz. La « mente » che guida gli insorti è Francisco Madero, il quale trova un validissimo aiuto nelle bande guidate da Pancho Villa, uomo rozzo e violento ma generoso, il cui padre (un povero peone) era stato ucciso dai governativi sotto gli occhi dello stesso Pancho, allora bambino. Vittorie decisive per la causa di Madero sono dovute alla trascinante irruenza di Villa, il quale non rifugge tuttavia da atti di « giustizia » sommaria e brutale. Quando Madero giunge al potere, Pancho, sia pur a malincuore, torna al suo villaggio. Ma dopo breve tempo l'uccisione di Madero e la restaurazione di un regime reazionario da parte delle forze retrive lo inducono a riprendere le armi. Vittorioso, Villa promulga la legge — elaborata da Madero — per la distribuzione delle terre ai* peones *e poi rinuncia al potere, lasciando per la seconda volta Città del Messico e il mondo della politica, in mezzo al quale si sentiva a disagio. Alla fine Villa viene assassinato a tradimento, per vendetta, dal fratello di una ragazza che era stata uccisa dai suoi uomini.*

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 22-VIII-1934)

In questa produzione cui è a capo D. O. Selznick una buona parte di quegli elementi che sogliono essere ritenuti i più commerciali vengono ad avere la loro parte. Non mancano nè ambienti fastosi, nè personaggi femminili dalla convenzionale ed epidermica struttura psicologica e, se volessimo paragonare questo Messico a quello preziosamente fotografato da Eisenstein, troveremmo che nel Messico di Conway si fa sentire indubbiamente un po' di manierismo. Il merito del regista sta appunto nel non aver calcato in questo senso e nell'aver approfittato della fotogenicità dell'ambiente che non sempre

è ripreso sul luogo (qualche esterno è una ricostruzione hollywoodiana), ma che nelle scene di folla, sapientemente incorniciate in un'atmosfera di paesaggio ben scelto, riconfermano la stima nel Conway di *Hell Below*.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 22-VIII-1934)

Beery domina, giganteggia dalla prima scena all'ultima. Il film è per lui, per le sue attitudini, il suo temperamento, per la sua figura anche. Recita come ormai si sa dal *Campione* in poi, ma questa volta riesce a trovare toni e movimenti del tutto nuovi e è così che la figura di Villa bisogna catalogarla fra le creazioni più riuscite e originali dell'intelligentissimo attore. Diverte e commuove. Deve rendere un carattere impetuoso che ha in sè, e ad ogni occasione le scatena, delle forze primitive, ma che nel fondo è di una semplicità fanciullesca. Un guascone, un mezzo bandito, un cavaliere, un ingenuo e un sentimentale anche. E Beery imposta così bene la sua maschera, sa distribuire con tanta avvedutezza i colori che daranno vivezza e rilievo al suo Villa che riesce a raggiungere pienezza ed evidenza. Quanti, al suo posto, avrebbero raggiunto una così felice armonia? Così Beery può trascinare l'interesse più intenso, può divertire nel senso lato, può commuovere, può disporre, a piacere, del suo pubblico.

SANDRO DE FEO (« *Il Messaggero* », *Roma*, 22-VIII-1934)

Jack Conway (...) ha capito benissimo ciò che bisognava fare. Ha capito che l'abuso di inquadrature indigene, di architetture, di nuvole, di agavi, di cactus, non poteva che nuocere allo spirito facilone, battagliero e fanfarone, del film ed ha sacrificato il colore locale allo sfruttamento integrale di Wallace Beery e specialmente della sua faccia che ogni volta che è apparsa ha messo in allegria il (...) pubblico. (...) Pancho Villa in questo film o arringa e conduce i suoi o occhieggia le donne. Come non suscitare con questi mezzi gli entusiasmi dei presenti? Un po' millantatore e un po' troppo becero, Wallace Beery spesso ci ha dato soltanto la caricatura di un eroe, mezzo bandito, come fu Pancho Villa. (...) Ma è proprio da questo miscuglio di eroismo, di impeto, di grottesca bonomia, che è venuto fuori il bel successo.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 22-VIII-1934)

Ricco d'una vita movimentata e truculenta, d'un pittoresco talvolta violento, d'un dinamismo esasperato, il film vuole avere il ritmo della biografia, ispirandosi infatti a quella romanzesca di Wallace Smith. La regia di Jack Conway è accorta, predilige sovente il colore per il colore, ed ha sempre saputo dominare l'ampia tessitura. (...) Una sorpresa è forse offerta da un ritorno a toni delle vecchie pellicole d'avventure, dei vecchi *westerns* che fecero la fortuna del primo cinema americano; ma il vero significato del film è pur sempre nell'interpretazione di Wallace Beery. Si direbbe che la sceneggiatura sia stata minuziosamente predisposta per dar modo a quest'attore di porre in luce tutte le sue doti; e chi ricorda l'ottima interpretazione del Beery ne *Il lottatore,* chi ha ancora dinanzi il povero Polakai, troverà in questo Pancho Villa un attore ancor più esperto e convincente, fino ad oggi il Beery più incisivo e complesso che abbiamo veduto. Infantile o violento,

credulo o impulsivo, temerario od eroico, timido o aggressivo, di volta in volta l'attore giunge alle soglie della bravura, quasi del virtuosismo; e sempre rimane nel suo respiro d'una massiccia umanità. Veramente, dopo aver veduto quest'ultimo Beery, non sapremmo dire quali altre sorprese ci possa serbare: chè da *Grand Hotel* a *Il campione*, da *Pranzo alle otto* a *Il lottatore*, l'ascesa di questo interprete appare perseguita con una forza quasi inesorabile.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 22-VIII-1934)

Film del West, quindi tutto moto, tutto azione, tutto maschia peripezia: il suo ritmo è scandito dalla gragnuola delle rivoltellate, il suo tempo segnato dal galoppo delle bande che attraversano da cima a fondo col loro rombo incessante il dramma. (...) Il film è vivo e potente, specie negli episodi di guerriglia e nelle scene di masse, ma manca talora di effetti più forti per troppo amore del dettaglio comico. Per questo, ad esempio, la scena della morte di Villa non lascia l'impressione che potrebbe. Wallace Beery è superbo di fanfaronate, di ingenuità e di ferocia.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 2-IX-1934)

Viva Villa è veramente una stupenda pagina cinematografica: per impeto narrativo, forza evocativa, ricchezza d'immagini, scelta di tipi, precisione di episodi; nè vale neppure indagare se il Messico ch'esso ci mostra sia tutto e sempre autentico, dove Pancho Villa compì le sue selvagge, mirabolanti cavalcate. Piuttosto che il Messico, mi è parso di riconoscere qua e là il Nuovo Messico, che è un po' più vicino alla California e un po' più comodo agli operatori. (...) Però s'ha da dire che per merito di Conway e di Beery lo stesso artificio si nobilita, la stessa mistificazione si giustifica.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma*, *settembre* 1934)

(...) *Viva Villa*, che nella descrizione dell'atmosfera messicana non può convincere dopo Eisenstein, e per il rimanente non risulta che un pretesto alquanto gigionesco all'esibizione del simpatico Wallace Beery.

ATTORI

Bette Davis

JEZEBEL (vedi William Wyler)

KID GALAHAD

R.: Michael Curtiz - *s.*: Francis Wallace - *sc.*: Seton I. Miller - *f.*: Tony Gaudio - *m.*: M. K. Jerome, Jack Scholl - *scg.*: Carl Weyl - *int.*: Edward G. Robinson, Bette Davis, Humphrey Bogart, Wayne Morris, Jane Bryan, Harry Carey sr., William Haade, Soledad Himenez, Joe Cunningham, Ben Welden, Veda Ann Borg - *p.*: Warner Bros., 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE (Bette Davis, anche per il film *Marked Woman* di Llyod Bacon).

Nick Donati, un impresario pugilistico che si trova in gravi difficoltà, avendo perduto il suo miglior campione e gran parte del suo denaro, individua per caso in Ward Guisenberry, un inserviente d'albergo, la stoffa di un grande pugilatore. Dopo averlo scritturato, lo manda ad allenarsi nella propria residenza di campagna, affidandolo alle cure di Fluff, la propria amichetta, Là Ward conosce la sorella di Nick, Marie e se ne innamora. « Kid Galahad » (così Ward è stato ribattezzato da Fluff) compie una folgorante carriera, abbattendo una serie di avversari ed acquistando notevole esperienza, fin che ha l'occasione di battersi per il titolo con McGraw, pupillo di Morgan, un impresario senza scrupoli, rivale di Donati. Quest'ultimo decide di speculare sulla sconfitta del suo campione. Di conseguenza, egli suggerisce a Kid una tattica tale da favorire l'avversario, sul quale Nick punta una fortuna. Anche Morgan è entrato nell'affare e minaccia sanguinose rappresaglie qualora gli accordi non vengano rispettati. Durante le prime riprese Kid viene duramente « suonato » dall'avversario. Ma all'ottavo round *Nick, dietro le insistenze di Marie, di Fluff e dell'allenatore di Kid, esterrefatti, decide di far cambiare tattica al pugile, pur consapevole delle conseguenze cui egli stesso andrà incontro. Kid vince per* knock-out *all'undicesima ripresa. Subito dopo la fine del combattimento Morgan spara su Donati e lo ferisce a morte, ma è a propria volta ucciso da lui. Prima di morire, Nick approva l'unione di Kid e di Marie.*

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 14-VIII-1937)

Il film, nel suo genere, è composto e sorretto molto abilmente. Il mondo del *ring* americano, con i suoi impresari e le sue combutte, con i suoi atleti e le sue speculazioni, è presentato in un rapido ritmo, fra scorci d'ambiente e tipi tratteggiati alla brava. (...) Nuoce forse un po' al film la venatura di gangsterismo che sovente vi affiora; ma l'incontro di pugilato nel quale il neo-campione definitivamente si afferma, è un brano cinematograficamente bellissimo, con una tensione tutta sostenuta in crescendo: certo una delle più belle pagine che i vari ambienti sportivi abbiano fino ad oggi offerto allo schermo.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna*, 14-VIII-1937)

Considerate le facce di bronzo da noi conosciute, questo *Uomo di bronzo* non ci interessava molto, anche perché ci sono Edward Robinson e Bette Davis, attori, con buona pace di tutti, mediocri. Robinson, con quel ceffo saldamente nutrito, è il gigione del banditismo. E' enfatico, monotono, esterno. La Davis, con quel suo continuo sorriso da educanda, è falsa, petulante, sinistra. Quando canta, ha un egregio vocione; quando discorre, sembra un telegramma per quel suo modo spezzato di comporre la battuta (infatti la hanno premiata). Appare ne *L'uomo di bronzo* un altro « asso », Humphrey Bogart, brigante famoso. Voi avete già capito, sebbene Robinson cammini, ora, sulla retta via, che in questa composizione ci sono le belve del cinematografo. L'ambiente lo sappiamo a memoria: pugili e impresari, rivalità e vendette; la malavita dello sport, la solita America. Senza dubbio, la pellicola è commerciale, come dicono gli uomini pratici. I modelli sono evidenti, non c'è una nuova idea, i personaggi centrali ripetono una vecchia parte, le figure minori sono abbandonate; ma la regia di Curtiz, il quale ha una tecnica esercitata e un vivo senso del telone bianco, riesce, nel nome del commercio, a farsi valere.

ACHILLE VESCE (« *Il Mattino* », *Napoli*, 13-VIII-1937)

Far dire a Robinson delle battute in un italiano semplicemente incredibile, delle battute che per la loro puerilità e per la loro imprecisione di

concetti e di parole sono dei veri capolavori di imbecillità, è una idea che non fa onore nè agli estensori dello scenario, nè al regista del film e tanto meno a chi le pronuncia. Come si fa ad essere così stupidi e così in malafede ? Come si fa ad ignorare fino a tal punto quello che nessuno, ormai, ignora più da un pezzo: che di italiani siffatti non ne esistono più se non nella gretta mentalità di certi stolti che vivono nella più crassa ignoranza di ogni cosa che non sfiori la punta del loro stupidissimo naso ? Ma che gli autori di *Kid Galahad* siano dei microcefali, poco male. Il peggio è che una commissione di onestuomini come quelli della V. Mostra abbia inclusa nel programma un'opera simile, apertamente diffamatoria per gli italiani di oggi. Per dovere di cronaca non va taciuto d'altra parte che i pezzi degli incontri di boxe sono superlativi, e che Bette Davis è quì in una delle sue interpretazioni migliori. Cazzotti a tutto spiano, un idillio tra un round e l'altro, revolverate, scappa-scappa generali e zuffe da togliere il fiato, sono tuttavia le cose migliori del film. Che è quello che si è detto: nè migliore, nè peggiore delle tante rumorose e trascinanti baggianate in cui gli americani hanno da tempo raggiunta una perfezione tecnica imbattibile.

* * *

ADOLFO FRANCI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 22-VIII-1937)

Con *Kid Galahad* altro film di « gangsters » e di vita equivoca, che abbiamo visto subito dopo *Winterset,* si cala di parecchi punti. Ma sia per l'eccellenza degli attori, in prima linea quel simpaticone di Robinson, sia per il modo onde il regista ha colto i personaggi, con una attenta e umana delicatezza d'osservazione, sia per quel match di boxe col quale il film culmina e che manderà in visibilio tutti gli appassionati (sin'ora non s'era mai visto, neanche in un documentario, un combattimento sportivo « ripreso » con tanta evidenza ed efficacia) *Kid Galahad* è dilettosissimo e potete star sicuri che quest'inverno le platee italiane non gli risparmieranno gli applausi.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Le qualità di *Kid Galahad* sono da ricercarsi negli attori. (...) Tutta la storia, abbastanza convenzionale, si illumina di una luce particolare per l'interpretazione di Robinson, che anche qui appare attore di estrema semplicità di mezzi e di altissima forza espressiva: un uomo che ha dentro un fuoco inestinguibile, che rappresenta, raccolta in un piccolo corpo e in una fisionomia non bella, una forza vitale violentissima e rattenuta. Bette Davis, cui lo squilibrio fisionomico dà una umanità che non ottengono le perfette bellezze di altre dive americane, interpreta questo film con una rara delicatezza, con una intelligenza raffinata, parchissima negli effetti, eccellente nelle sfumature, sottilmente femminile nei passaggi.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

Film sportivo con complicazioni gangsteristiche, ma condotto ad andatura infernale. Edward G. Robinson si conferma quell'attore di grande rilievo che già conosciamo, sebbene qui il nucleo drammatico della vicenda non abbia un eccessivo mordente. (...) L'attrice (*Bette Davis,* n.d.r.) (...), in gran forma

in America, da noi, al di quà dell'Oceano, è giudicata con un po' di freddezza: è un tipico esempio di *distanza* tra la sensibilità di questo mondo e la sensibilità dell'altro. Ma dopo *Kid Galahad* in cui, non essendoci le bizzarrie filosofiche di *Foresta pietrificata*, la vicenda è umana, lineare, diremmo quasi « normale », il seguito che ha l'attrice si accrescerà certo di molti proseliti. La grande trovata del film è il combattimento di boxe finale, diretto da Curtiz con ritmo infernale, con evidenza formidabile.

MARKED WOMAN

R.: Llyod Bacon - *scen.*: Robert Rossen, Abem Finkel - *f.*: George Barnes - *m.*: Harry Warren - *scg.*: Max Parker - *int.*: Bette Davis, Humphrey Bogart, Eduardo Ciannelli, Lola Lane, Rosalind Marquis, Jane Bryan, John Litel, Damian O'Flynn, Allen Jenkins, Carlos San Martin, Kenneth Harlan, James Robbins, John Sheehan, Edwin Stanley - *p.*: Warner Bros., 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE (Bette Davis, anche per il film *Kid Galahad* di Michael Curtiz).

Cinque belle figliuole, Mary, Florrie, Gabby, Emmy Lou ed Estelle, lavorano da tempo nel night-club *« Intime ». Il controllo del locale viene assunto da Johnny Vanning, un criminale la cui influenza si estende largamente in città. Il cambio di gestione — in virtù del quale il locale diventa decisamente equivoco — procura alle ragazze guadagni enormemente maggiori, una parte dei quali esse devono, per contratto, girare a Vanning. Mary è l'unica che aspira a lasciare il locale, dopo aver messo da parte un po' di soldi. I suoi piani sono sconvolti da un delitto, nel quale essa, innocente, si trova coinvolta. Le indagini portano al temporaneo arresto di tutte le ragazze e inoltre di Betty, sorella di Mary, la quale fino allora ignorava che Mary facesse l'*entraineuse. *David Graham, assistente del procuratore distrettuale, si dà da fare per incriminare Vanning ma è tenuto in iscacco dall'avvocato difensore del gangster, con l'aiuto di Mary che rifiuta di testimoniare. Qualche tempo dopo, Betty — durante un ricevimento organizzato da Vanning — si ribella alle attenzioni troppo audaci di un invitato e finisce uccisa. Mary allora si reca da Graham per fare la testimonianza che prima aveva rifiutata e per chiedere il suo aiuto. Per vendetta essa viene brutalmente picchiata e sfregiata in volto con un coltello. Vanning, temendo la testimonianza di Emmy Lou, cerca di farla sopprimere, ma la ragazza riesce a fuggire e si reca con Mary a raccontare la sua storia a Graham. Vanning è trascinato in tribunale con i suoi accoliti e condannato. Graham e Mary lasciano assieme l'aula.*

* * *

RINALDO DAL FABBRO (« *Gazzetta di Venezia* », 1-IX-1937)

(...) L'azione si snoda priva di qualsiasi convenzionalismo o finzione, con un ritmo sostenuto e generalmente assai efficace; peccato che il regista affidi talora a scene dialogate prive di carattere, anzichè immerse nell'ambiente, il compito di cucire brani salienti. *Marked Woman* non perde del resto per questo di drammaticità e la sostanziale forza di espressione non ne viene diminuita. La seconda metà del film è la migliore; tra le scene più potenti vanno ricordati l'episodio della lite fra il proprietario di un tabarin ed una ragazza che finisce tragicamente uccisa, e tutta la sequenza, di un verismo crudele ed agghiacciante, durante la quale la stessa ragazza viene seviziata.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 1-IX-1937)

(...) La vicenda vi ossessiona con un brivido dopo l'altro, non certo dei migliori che uno spettacolo possa offrire; ma bisogna riconoscere a questo film scarno e potente una sua fisionomia, quella d'una cronaca incisiva e spietata.

Siamo agli antipodi di *Winterset.* Là un alone drammatico che voleva giungere all'intimo d'un'umanità smarrita, con cadenze un po' teatrali; qui il fatto per il fatto, visto da un gelido obiettivo che tutto registra e oltre trascorre. Lloyd Bacon ha diretto ogni sequenza con tocchi sobrii, tutti azzeccati; e tra gli interpreti eccelle Bette Davis, dolorante e allucinata, delle allucinazioni che può avere una sciagurata che sempre si senta preda inerme e smarrita.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano,* 1-IX-1937)

Il titolo italiano, scritto sul programma, suona: « Le cinque schiave ». La qualcosa ci permette di supporre che la pellicola sia già passata al doppiaggio italiano. Per ciò, non sarà inopportuno precisare il nostro pensiero in quanto anche la migliore traduzione se potrà sopprimere le urla di Mary — una delle cinque disgraziate stipendiate nel « Club Intimate » — percossa a sangue perchè « ricordi » a rispettare l'omertà, essa non potrà cancellare i due omicidi freddamente commessi, uno dei quali in maniera semplicemente barbara. Nella sala serpeggiò un fremito di raccapriccio nei due momenti sopra accennati e noi, tuttora, siamo sbalorditi che in una Mostra d'arte — si noti, d'arte cinematografica, si sia osato presentare, accogliere e visionare una pellicola consimile. E questo nostro doloroso stupore non è indirizzato alla sola Commissione di accettazione; bensì a coloro che nel luogo d'origine ritennero opportuno approvarne la produzione. Oggi si qualifica troppo alla leggera *arte* quello che è soltanto una ignobile speculazione e con una disinvoltura degna di miglior causa, si tenta di camuffare vecchi temi condannati, con parvenze di ordine superiore. Non lasciamoci fuorviare da nessun orpello. Il finale, seppure imperniato in uno dei soliti interminabili processi, contiene in una dissolvenza bene indovinata, un significato apprezzabile. Ma una sola buona pennellata non è sufficiente a render pregevole tutto il dipinto e, poiché il substrato del lavoro è esiziale, noi ci auguriamo non venga gettato in pasto almeno all'avidità delle folle della penisola.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino,* 1-IX-1937)

E' questo uno di quei film di malavita cui ci hanno abituati gli americani e che tuttavia si distingue nettamente dai precedenti in quanto al soggetto; i personaggi femminili dominano infatti su quelli maschili; e non meno nettamente per lo spirito con cui è concepito, che è alieno da quella specie di romanticismo del delinquente simpatico o da quell'altro del poliziotto eroe del dovere sino al sublime sacrificio, per darci invece, con coraggio notevole, una pittura spietata di quell'ambiente, di un realismo del tutto fuori da ogni programma e residuo letterario , materiato di una schietta e maschia sincerità. Lo scopo sociale di questa cruda rappresentazione è evidente, ma in nulla influisce sull'integrità artistica. (...) Grande merito del film è la sobrietà e la discrezione con cui una materia tanto scottante e crudele è stata trattata: non evitando nulla e al tempo stesso non insistendo e limitandosi a suggerire laddove la visione diretta sarebbe stata ripugnante, raggiungendo in tal modo, d'altronde, effetti assai più stringenti. Un esempio della cura con cui tutto il lavoro è stato toccato si potrebbe avere nel bellissimo finale, con quelle squallide ragazze, per sempre segnate dalla loro vita, che lasciano la sala del

tribunale e si perdono tra la folla, dopo aver contribuito con il loro coraggio a liberare una città, che le disprezza e le ignora, da un tremendo ricattatore pubblico. Non c'è nemmeno il bacio tra l'eroina e il bravo giovane assistente procuratore che l'ha sì validamente sostenuta, ma solo un'accennata promessa di rivedersi.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 1-IX-1937)

Il film è montato secondo le migliori tradizioni americane e diretto con intelligenza da Lloyd Bacon. La storia, non molto complicata, è stata sceneggiata benissimo e dialogata secondo la migliore scuola americana — nervosità, concisione, espressione — da Robert Rossen e Abem Finkel. Bacon ha animato l'azione dando rilievo a ogni minimo episodio e ha saputo estrarre il meglio dal talento di ognuno degli ottimi interpreti.

* * *

ALFONSO COMASCHI (« *Libro e Moschetto* », *Milano*, 16-IX-1937)

In *Marked Woman* Lloyd Bacon ha mantenuto in gran parte quelle che sono le caratteristiche del nuovo cinema americano che si è impadronito del dialogo a scapito delle possibilità narrative in cui i registi d'oltre Oceano erano maestri; anche la materia di questo lavoro è quella di altre decine e decine di film standard di gangsters e di malavita, ma questo *Marked Woman* si distacca dagli altri centoni del genere per un suo crudele, quasi sadico realismo che, prescindendo da ogni velleità psicologica o moraleggiante, ti schiaccia con la sua ossessionante obbiettività; gran Guignol dunque, ma gran Guignol intelligente e senza retorica; dove Bette Davis riesce a portare la particolare nota di una umanità esasperata e vinta, qualche volta perfino isterica; dire che questa recitazione, come del resto questo tipo di film, possa riuscire gradevole è senza dubbio dir troppo, ma ad ogni modo la giovane attrice americana ha saputo dare una prova di spiccata personalità artistica; e se pensiamo alle varie gigolettes « Lenci » che ci hanno ammannito da due anni in parti consimili dobbiamo concludere che non è poco.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Film particolarmente interessante per certi suoi caratteri e certa sua particolare forma che lo pone come uno di quei film con cui gli americani sembrano sentire la necessità di confessare a loro stessi ed al mondo l'oscuro travaglio di una civiltà che soffre d'una crescita troppo rapida. (...) Questo film di Lloyd Bacon raggiunge il clima della confessione mediante una spietata realtà, una violenta denuncia. (...) Anche se il film è assai più artificioso che non appaia, anche se i suoi effetti siano molte volte frutto di un abile calcolo e tendano più che altro a sfruttare spettacolarmente gli aspetti « granguignoleschi » della vicenda, *Marked Women* resta egualmente un'opera significativa per quel tanto di realtà che si rivela attraverso di essa, per quella sciagurata forma di isolamento spirituale e materiale che essa presenta. (...) La regia abusa un po' di certi effetti facili e di vasta portata, ma ha un suo ritmo nervoso, un suo taglio brutale e netto che contribuisce a dare rilievo e potenza al carattere del film. (...) L'interpretazione di Bette Davis è superiore

ad ogni elogio; questa è, forse, oggi una delle più grandi attrici della cinematografia americana per qualità espressive, per robustezza interiore, per efficacia rappresentativa.

ATTORI

Greta Garbo

GRAND HOTEL

R.: Edmund Goulding - *s.*: dall'omonimo romanzo e dall'omonimo lavoro teatrale di Vicki Baum - *sc.*: William A. Drake - *f.*: William Daniels - *m.*: Herbert Stothart - *scg.*: Cedric Gibbons - *int.*: Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lionel Barrymore, Lewis Stone, Jean Hersholt, Robert McWade, Purnell B. Pratt - *p.*: M.G.M., 1932.

Presentato alla I Mostra (1932).

In un grande albergo di Berlino, fra gli altri ospiti si trovano una ballerina, Grusinskaja, bella ma non più giovanissima, e tormentata dall'angoscia del declino; l'affascinante barone Von Gaigern, divenuto ladro per avidità di lusso; l'industriale Preysing, che deve condurre in porto un grosso affare; un anziano e modesto impiegato di Preysing, Kringelein, il quale — avendo poco tempo da vivere a causa di una malattia di cuore — ha deciso di dar fondo ai suoi risparmi per godersi le giornate che gli restano innanzi. Il ladro entra nella stanza vuota della ballerina e si appropria di una collana di perle. Mentre sta per uscire dalla stanza, sconvolta dal suo primo insuccesso entra la donna. Il barone si commuove, restituisce la refurtiva e, provando una grande tenerezza per lei, le promette di partire con lei. Successivamente Von Gaigern tenta un nuovo volpo, penetrando nella stanza di Preysing, ma viene da lui scoperto ed ucciso. Finisce così tragicamente l'illusione di una nuova esistenza per il barone e per Grusinskaja. Kringelein parte per Parigi con Flaemmchen, una avvenente e piccante stenografa, la quale aveva in precedenza accettato, per interesse, le attenzioni di Preysing. Nuovi clienti entrano in albergo. « Grand Hotel. Gente che viene. Gente che va. Tutto senza scopo » — commenta un personaggio marginale, che ha funzione di coro.

* * *

Anonimo (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 20-VIII-1932)

Grand Hotel con tutti i suoi assi è un film che di rado si eleva dalla mediocrità. Anzi, l'esuberanza di stelle di prima grandezza, ha quasi finito col nuocere. L'inscenatore deve essersi preoccupato di una equa ripartizione di importanza, e s'è fermato molto più del necessario nei vari episodi, che avevano in primo piano veri e propri protagonisti di tante azioni nettamente staccate. Cosa ha ottenuto ? Ha frammentato il suo film, lo ha stiracchiato, cadendo in una prolissità opprimente; gli ha tolto il suo fulcro drammatico e, volendo interessare ai drammi di una folla di personaggi, ha tolto questo interesse invece per tutti. E' come un grande quadro che manchi di unità, che manchi della necessaria distribuzione di piani. La sua lettura diventa difficile, distrae e annoia. Nel romanzo i personaggi e la loro avventura si potranno accettare, ma trasportati sullo schermo, in codesto modo, ridotti a delle ombre parlanti, cosa dicono ? L'interpretazione è quella che è. Tutti hanno fatto del loro meglio e si sono sforzati di raggiungere una possibile omogeneità. La Garbo ne è uscita dal confronto con la Crawford piuttosto male. Troppo gioco di maschera, troppa monotonia di atteggiamenti, troppa superficialità di espressione.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1932)

Il « colosso », il film degli astri, è finalmente apparso; sullo sfondo delle prime didascalie si vede infatti, modestamente simbolico, lentamente roteare un cielo trapunto di stelle fulgenti. Ma il gigante ha i piedi d'argilla. Tratto dal mediocre e troppo celebre romanzo di Vicki Baum, quel modesto artigiano che è Edmund Goulding non poteva offrirci che un mosaico di scene spezzettate e parallele; dal romanzo-centone è uscito un film-centone; convenzionale d'inquadrature e di sequenze, lento e massiccio; e con una velatura di quella vernice banale e opaca che rende già vecchie le cose anche nuovissime. In un dialogato che mai si tace (vi risorge persino il monologo) l'obbiettivo fedelmente si pone di fronte alle labbra che parlano e se ne distacca soltanto quando abbiano detta l'ultima battuta, per poi passare ad altre labbra, ad altre ancora; e vien fatto di chiedersi se era il caso di profondere le energie di questi ottimi attori con risultati tanto modesti. Questo, più che un film, è il catalogo illustrato degli attori della Metro; è un pranzo di chiusura, è la solita lapide per il primo venticinquennio di una ditta. (...) Greta Garbo ha saputo disegnare con grande intelligenza una figura di danzatrice tutta isterici scatti e calcolati melodrammatici atteggiamenti; Joan Crawford ha superato un'altra tappa del suo lento e pertinace cammino; magnifici i due Barrymore, quantunque Lionel un po' gigioneggi (ma il merito deve essere di Goulding); e Wallace Beery ha saputo foggiarsi una maschera d'industriale che nemmeno Vicki Baum, scrivendo « Grand Hotel », aveva osato intravvedere.

* * *

MANLIO MISEROCCHI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 28-VIII-1932)

La Metro Goldwyn Mayer ha sparato tutte le sue batterie riunendo in *Grand Hotel* i supercolossi Greta Garbo, Joan Crawford, Wallace Beery, John e Lionel Barrymore, Lewis Stone; ma il film è risultato gonfio, barocco, inutile e vuoto. Vi è eccitazione artificiosa in tutti, tranne Lionel Barrymore.

QUEEN CHRISTINA

R.: Rouben Mamoulian - *s.*: Salka Viertel, Margaret P. Levino - *sc.*: Salka Viertel, H. M. Harwood - *dial.*: S. N. Behrman - *f.*: William Daniels - *m.*: Herbert Stothart - *scg.*: Alexander Toluboff - *co.*: Adrian - *int.*: Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith, Lewis Stone, Elizabeth Young, C. Aubrey Smith, Reginald Owen, George Renevent - *p.*: M.G.M., 1933.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MAGGIORE PRESENTAZIONE INDUSTRIALE (collettivamente assegnata ai film della Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.).

Secolo decimosettimo. Lord Magnus, tesoriere della Corte di Svezia, è l'amante di Cristina, la giovane regina che è succeduta al Padre Gustavo Adolfo. Nonostante i ripetuti inviti a prendere marito, Cristina cerca di procrastinare la decisione, anche se il popolo vedrebbe con molto favore un suo matrimonio col principe Carlo. Un giorno la regina, abbigliata — secondo una sua abitudine — in panni maschili, aiuta a rimettere in istrada la carrozza del nuovo ambasciatore di Spagna, che aveva avuto un incidente di viaggio. Nella serata Cristina, sempre vestita da uomo, rincontra in una locanda l'ambasciatore, il quale — data l'indisponibilità di altre stanze — ospita il presunto giovanotto nella propria. In camera Cristina confessa il suo travestimento, ma non la sua vera identità. Tra i due

nella locanda divampa un amore appassionato, cui segue però il distacco. Quando si reca a Corte a presentare le sue credenziali l'ambasciatore, con sua somma sorpresa, scopre di aver avuto per amante la regina. La relazione tra i due continua per qualche tempo, fin che — di fronte all'ostilità di varia natura che i membri influenti del suo entourage *dimostrano verso quel legame — Cristina decide di abdicare in favore di Carlo e di lasciare il suo Paese insieme con l'amante. Ma Lord Magnus, che non vuol accettare la sconfitta, uccide in duello lo spagnolo. Cristina abbandona allora, da sola, la sua terra.*

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 29-VIII-1934)

(...) La pellicola è fatta appunto per lei (*Greta Garbo,* n.d.r.) che ha risposto in pieno alla direzione accorta di Mamoulian il quale non ha preteso dalla attrice l'impossibile; egli stesso non ha sopraffatto con la sua consueta tecnica allucinante e con eccessivi compiacimenti stilistici la recitazione della Garbo, la quale, per contro, ha mantenuto una sobrietà di espressioni che riescono, così misurate, ben più efficaci di atteggiamenti di cui la prima Garbo non andava esente. Eccettuate le due pellicole girate sotto Pabst e Sjöström, la Garbo non aveva avuto sino ad oggi un direttore che effettivamente intendesse ricavare da lei quanto, con la maggiore sobrietà esteriore possibile, potesse rendere. (...) Mamoulian si è sentito sufficientemente a suo agio nella interpretazione della epoca — 1600 — un secolo che forse per la sua arte ha riflessi nella regia del georgiano; poichè l'illuminazione che costituisce una delle personali prerogative di Mamoulian ottiene particolari effetti negli scorci degli ambienti di stile barocco: per quanto qui, oltre all'essere la scenografia mantenuta in una rigidità di stile, Mamoulian non ha abusato delle sue preferenze e solo quando ha voluto creare una atmosfera di tristezza e solitudine intorno alla figura di Christina ha proiettato sul suo volto la pallida luce di un candelabro, lasciando lo sfondo coperto da una vasta ombra.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia,* 29-VIII-1934)

Non è soltanto Greta Garbo che domina il film. La personalità del regista si afferma e si impone con pari autorità. Il soggetto portava ad un parlato al cento per cento, poneva sul dialogo l'asse di sostegno. E' un dialogo che deve rendere tutto un movimento intenso, che chiede l'ausilio del primo piano. Qui trionfa l'arte intelligente, fatta di sensibilità delicatissima, di Greta Garbo e basta da sola ad attanagliare l'attenzione, a comunicare potentemente con lo spettatore. Ma per quanto grande sia quest'arte, per quanto suggestiva la personalità della Garbo, non sarebbe da sola bastata, è ovvio, a creare l'opera compiuta, ben finita. Ecco Mamoulian al lavoro, ecco la magnificenza dello scenario, ecco scattare, al momento buono, il ritmo più serrato; i passaggi, i movimenti, abbandonare la parola, farsi vivi.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 21-VIII-1934)

(...) Il Mamoulian ha profuso la sua abilità in questa che, per il giovane armeno, rivelatosi con *Le vie della città,* doveva essere il suo bastone da maresciallo. Non possiamo certo dire che *La Regina Cristina* sia il suo migliore film, anzi; ma aiutato dall'operatore William Daniels, che sempre fu accanto alla Garbo, è giunto a dare una certa unità ad un racconto che qua e là

potrebbe apparire non poco arbitrario. Ma siamo soliti a queste licenze più o meno poetiche di fronte alla storia in questa voga di rievocazioni cinematografiche. Sono ormai peccati veniali. E sorvoliamo anche su certe preziosità, su certi concettini del dialogo. (...) Il film conta come spettacolo saliente, non alieno da effetti raggiunti con sottile sagacia e con una duttile astuzia, che giocano ora sul fastoso e sul patetico, ora sul melodrammatico e sul magniloquente; ennesima riprova dell'abilità del Mamoulian, un uomo che conosce il « mestiere » come pochi, e capace di passare con la maggiore disinvoltura dal dramma di *gangsters* all'operetta, dal dottor Jekyll alla Regina Cristina. Ma non ci dorremo di questa abilità. Anzi, per un film della Garbo è forse da augurarsi la presenza di un abile, magari, come in questo caso, di un abilissimo, anziché di un artista. L'interprete è di tale personalità prepotente, solita a vincere ogni battaglia, che è forse meglio che sia abbandonata alla sua arte, di questa sola debba conoscere i freni. L'attrice ancora una volta è stupenda. Malgrado ripieghi e arbitri della sceneggiatura, lo spettatore sarà pago soltanto al seguire il gioco di questa maschera fra quelle di John Gilbert, Lewis Stone, Ian Keith. Non avevo ancora veduto una Garbo così poco garbista. La cifra, la maniera, che nei momenti di stanchezza in lei appaiono appena, per essere poi ricacciate lontano da un guizzo di volontà, da un baleno felice, qui sono assenti; e si stende l'incanto d'uno stile sempre dominato e sereno, d'una trasparente scaltrezza, d'un ritmo fluido e ricco. Grande attrice; forse, veramente, inimitabile. Persino quella sua voce ingrata, cupa e roca, qui talvolta si fa quasi pura, trova timbri più netti, mezzi toni felici; e quel volto ancora una volta ci fa scorgere quali infinite possibilità possa avere una maschera dinanzi a un obbiettivo — quali sfumature di stati d'animo possano essere espresse da un batter di ciglia; da un sorriso che smuoia nel pianto, da un respiro che s'interrompa in uno spasimo muto, da uno sguardo spento dinanzi all'ineluttabile d'una sorte nemica. Ancora una volta, la grande eccezione: l'interprete regista di se stesso.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 9-IX-1934)

E mediocre infine, malgrado la superba affermazione di Greta Garbo — nella luce vaneggiò l'ombra, ormai derelitta d'un John Gilbert presso che intontito — quella *Regina Cristina* che la Metro, sempre previdente, aveva fatto precedere da un cortometraggio dedicato all'Italia. Decisamente Mamoulian, dopo *Le strade della città,* non ci ha fatto più sentire nè un accento proprio nè una sillaba divinatrice. E questo film segna l'abdicazione sua e del povero Gilbert anziché quella della Regina di Svezia narrata nella vicenda: ché mai la Garbo, neppure al tempo della *Carne e il diavolo* e di *Anna Karenina,* s'era più radiosamente incoronata.

ANNA KARENINA

R.: Clarence Brown - *s.*: dal romanzo omonimo di Lev N. Tolstòj - *sc.*: Clemence Dane, Salka Viertel, S. N. Behrman - *f.*: William Daniels - *m.*: Herbert Stothart - *scg.*: Cedric Gibbons, Fredric Hope, Edwin B. Willis - *co.*: Adrian - *int.*: Greta Garbo, Fredric

March, Freddie Bartholomew, Maureen O'Sullivan, May Robson, Basil Rathbone, Reginald Owen, Reginald Denny - *p.*: M.G.M., 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - COPPA MUSSOLINI PER IL MIGLIOR FILM STRANIERO.

L'azione si svolge in Russia nella seconda metà del secolo decimonono. Anna Karenina è la moglie di un alto funzionario imperiale. Il suo matrimonio, dal quale è nato un bimbo, non è felice ed Anna, che si è unita a Karenin senza amore, è irresistibilmente attratta dal fascino di un giovane e brillante ufficiale, il conte Vronskij, del quale non tarda a diventare l'amante, superando gli scrupoli che le derivano dalla propria educazione e dalla propria natura. La relazione finisce col venire alla luce: e Karenin pone alla moglie l'alternativa tra la rinunzia a Vronskij per amore del figlio e l'abbandono del tetto coniugale senza possibilità di ritorno. Anna, constatata l'impossibilità di ammorbidire l'atteggiamento di Karenin, decide di partire con l'amante per l'estero, dove — pur nell'ebbrezza della passione — ha sempre presente il pensiero del figlio lontano. Tornata in Russia, Anna sente acutissimo il bisogno di riabbracciarlo e giunge a sfidare l'ira di Karenin, introducendosi in casa di nascosto da lui per passare almeno qualche istante col bambino. L' « *irregolarità* » *della situazione di Anna e Vronskij agli occhi della società di cui fanno parte finisce per avere ripercussioni sui loro rapporti. Una reciproca, irritata incomprensione li allontana gradatamente. Anna — avvertendo con sgomento il vuoto della propria esistenza — si uccide, gettandosi sotto un treno.*

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 1-IX-1935)

Anna Karenina è un magnifico film. Non solo esso rappresenta per ricchezza, proporzione, qualità tecniche, un eccezionale sforzo di produzione, ma anche un bellissimo risultato d'interpretazione e di regia. E' la prima volta che Clarence Brown si presenta con un'opera così compatta, così chiara, così piena di misura e di gusto. Lavorando su una sceneggiatura modello che (...) estrae tutti gli elementi più vitali del celebre romanzo, rispettandone lo spirito, la morale e l'atmosfera, Clarence Brown ha magistralmente ridotto in immagine il dramma della sua indimenticabile eroina. Senza eccedere in fastidiosi zeli decorativi e retrospettivi, senza cadere nella solita Russia banale e di maniera, egli ha ricostruito intorno a lei gli uomini e gli ambienti e in questi l'ha fatta muovere com'è, viva e palpitante, e bella nella colpa come nell'espiazione. A questa figura Greta Garbo ha dato il suo volto, già forse un po' stanco, ma che non è mai stato così espressivo, e l'idealizzata verità della sua arte inimitabile. Come le battute, anche le più apparentemente insignificanti, escono ricche attraverso quella sua voce calda che cerca le risonanze dell'anima ! Non c'è dubbio, questa è una delle più grandi Garbo che si siano mai vedute e per un pezzo quest'Anna Karenina, fusa nel suo gesto e nel suo sangue, resterà inseparabile da lei. Anche Fredric March è magnificamente a posto nella parte di Wronski: un Wronski maschio e sincero che ha tutta la serietà e l'impulsività del personaggio. Un'interpretazione di secondo piano, ma vigorosissima, è quella di Basil Rathbone nella parte del marito di Anna, e delizioso è il piccolo Fred Bartholomew in quella del figlio. Inutile citare dialogo, fotografia, scenografia e musica; tutto è impeccabile.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 1-IX-1935)

(...) In questa *Anna Karenina* Greta Garbo ha fornito senza dubbio la sua migliore interpretazione, ha superato se stessa, ha segnato tali limiti di perfezione che difficilmente la Garbo potrà darcene una migliore. Qui ha

dato veramente totale misura delle sue eccelse risorse d'artista. E' donna, è solamente donna nel senso più squisitamente femminile della parola: d'una finezza, d'una sensibilità, d'una semplicità, d'una delicatezza inarrivabili. E, a sì ammirevole risultato, giunge con una interpretazione tutta in tono minore, piana, quasi in sordina, e questa appunto è una prova della sua grandissima arte. (...) La regia di Clarence Brown è tenuta sempre in un tono di nobiltà con un grande equilibrio e un sobrio uso dei primi piani, a tutto vantaggio della perfetta sequenza delle visioni e dello stile narrativo. (...) La messa in scena è lussuosa e di buon gusto.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 1-IX-1935)

Il film, prima della visione, si presentava soprattutto come un film della Garbo, e della Garbo soltanto. (...) Invece, ci siamo trovati di fronte ad un film di Clarence Brown, con la Garbo. Il Brown è il regista che per primo seppe comprendere tutte le possibilità dell'interprete, per due volte la tenne trionfalmente a battesimo. (...) Ora lo stesso Brown, donandoci quella che senza esitazione si dovrà definire la migliore interpretazione della Garbo, ci offre anche la sua migliore opera di regista; un film che del Brown ci fa dimenticare la solita maniera morbida e accorta, per porci invece di fronte ad una regia che, pur non rinunciando a quell'abilità e a quelle morbidezze, sa giungere alla composizione d'un vastissimo quadro che ha un suo respiro, una sua impronta. La *Karenina* del Goulding era semplicemente una serie di offese al romanzo di Tolstòj, riscattate dall'arte dell'interprete. La *Karenina* del Brown ha dapprima il merito di rispettare, fin dove è stato possibile, il romanzo. Pochissimi episodi sono trasformati o inseriti; tutti gli altri sono desunti da capitoli, da pagine, da periodi (ad esempio, il tormentarsi le dita del conte Karenine, sottolineato in primo piano). Quella falsariga imposta naturalmente i caratteri così come sono stati veduti dal grande russo, e un altro merito del Brown è quello di averli intesi; e gli ambienti sono stati infine rievocati da Cedric Gibbons con una bella sicurezza quasi documentaria, dalla casa moscovita del principe Oblonski al Teatro Marinsky, l'Opera di Pietroburgo com'era nel 1880. Il racconto si apre in un ritmo ampio e sereno, e prosegue poi sempre più fluido e compatto fino alla catastrofe. Tutto il film ha così il necessario rilievo; e basterebbero due brani, assai diversi ma di eguale potenza, a donare fama a un regista; l'incontro ad un ballo di Wronski con Anna, e la disperata fine di lei, espressa da un crescendo di ombre e di luci che il treno le getta sul volto, seguito poi da un silenzio altissimo, sospeso, lacerato infine soltanto da uno stridulo fischio del convoglio che s'allontana nella notte nevosa. « Effetto », certo; ma intimamente necessario e raggiunto con una maestria indiscutibile. Tutti gli interpreti sono bene inquadrati nella struttura del racconto: da Fredric March (Wronski) al piccolo Bartholomew (Sergio), a Maureen O'Sullivan (Kitty), a Basil Rathbone (Karenine). E su tutti, naturalmente domina la Garbo. Un altro non lieve merito della regia del Brown è di averle evitato la « scena madre » in primo piano spasmodico. Se ne ha quindi un'interpretazione intessuta di momenti talvolta scorciati da una misura strettissima e vigile, che affida al palpito di un attimo tutto uno stato d'animo. Stupenda attrice. Dopo Anna Karenina,

quest'interprete è ormai, veramente la Duse dello schermo. La frase è molto grossa, lo so; ma me la sono ruminata parecchio, prima di scriverla.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 1-IX-1935)

Clarence Brown ha realizzato nuovamente la figura di *Anna Karenina* sullo schermo in un film che è uno dei migliori prodotti del genere in costume. *Anna Karenina* è anche interessante nei riguardi della Garbo, per un altro aspetto: è la figura tra quelle interpretate dall'attrice svedese in cui ella appaia nel ruolo di madre. (...) La prima Anna Karenina era anche una vamp; questa seconda lo è all'inizio del film e involontariamente: in quel suo ingresso in quadro, dietro una nuvola di fumo: una apparizione improvvisa; questa è in fondo, anche una trovata; che giungendo dopo una serie di scene di scarsa importanza, di ambientazione più che altro, fa subito supporre che il film ci riserverà un'altra trovata, di analoga suggestività: il finale; il personaggio appare dietro una nuvola di fumo bianco e il personaggio dispare alla fine, svanendo; un finale assai sobrio e potente nello stesso tempo, appoggiato quasi tutto sul montaggio di un primo piano della Garbo, su cui passa, secondo il progressivo acceleramento del treno, la luce e l'ombra, e di un primo piano delle ruote. Il suicidio della donna è condotto senza esagerazioni di sorta: lineare, inesorabile; non un grido, soltanto il treno che si allontana, indifferente.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 1-IX-1935)

Greta Garbo aveva già fatto una *Anna Karenina* ai tempi del muto, con la direzione dello stesso Clarence Brown (*sic; in realtà la regia era di Edmund Goulding*, n.d.r.). Se la memoria non ci inganna anche nella sua prima personificazione dell'eroina tolstoiana Greta Garbo era stata bella, misteriosa, appassionata. Essa è la donna di queste parti: fragile, tormentata, allettatrice, una creatura un poco isterica che prende l'amore troppo sul serio ma la cui seduzione è tale da far accettare anche l'isterismo, una superadultera che rende ancora interessante un peccato che non interessa più. E ieri come oggi i primi piani della Garbo sono ancora tra le cose più belle che lo schermo possa offrire. In fondo la Garbo è sempre orgogliosamente se stessa. Anche la voce, che la prima Anna non poteva emettere, è quella che codesto mito della donna irresistibile doveva possedere: una voce ricca di toni bassi, che se si alza diventa irritante, ma che velata è di una soavità toccante. Una differenza profonda corre tra le due edizioni. Era, la prima, di una volgarità detestabile, e così lontana dal suo modello da non aver nemmeno il diritto di conservarne il nome. Non diremo che questa edizione sia grande come il suo grandissimo modello: è però un film squisito che prova come una maturità notevole sia intervenuta tra i produttori e i direttori di Hollywood. Questa *Anna Karenina* si mantiene, dal principio alla fine, lontana dalla banalità, è costruita intelligentemente, è di una bellezza pittorica squisita, coi suoi costumi del secolo ottocento, colla sua illuminazione argentea, vibrante, colle sue elegantissime inquadrature. Ha alcune sequenze veramente magnifiche (un grande ballo, una corsa di cavalli, la visita di Anna al suo bambino e l'ultima, quella della morte).

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 15-IX-1935)

L'ultima Greta? Bellissima. Ma in un altro modo. Nella *Karenina* di otto anni fa, figurando lo stesso delitto e lo stesso castigo dell'adultera tolstoiana, ella aveva avuto sopra tutto il genio del suo peccato. Oggi ella ha quello della sua espiazione. Allora splendevano le membra di vent'anni, tutte fremito ed offerta, e di cui lo spirito era soltanto una irradiazione. Ora, sui trenta, ella appare già tutt'anima: e la carne non è più che un modo di essere, un'apparenza tangibile oltre che sensibile di questo *perpetuum mobile* che è il cuore suo; una vanità ancora mirabile, ma già quasi inutile, del suo esistere tra i vizi. Estrema levità del sorriso, e una infinita tristezza, all'apparire dell'uomo amato.

ATTORI

Helen Hayes

THE SIN OF MADELON CLAUDET

R.: Edgar Selwyn - *s.*: dal lavoro teatrale di Edward Knoblock « The Lullaby » - *sc.*: Charles MacArthur - *f.*: Oliver T. Marsh - *scg.*: Cedric Gibbons - *int.*: Helen Hayes, Lewis Stone, Neil Hamilton, Robert Young, Cliff Edwards, Jean Hersholt, Marie Prevost, Karen Morley, Charles Winninger, Alan Hale - *p.*: M.G.M., 1931.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932) - DUE VOLTE PRIMO CLASSIFICATO NEL REFERENDUM TRA IL PUBBLICO: quale film « più commovente » e per la migliore interpretazione femminile (Helen Hayes).

Madelon Claudet, ragazza della campagna normanna, fugge a Parigi con Larry, un pittore americano, per evitare di dover sposare — come vorrebbe suo padre — un uomo ricco, ma anziano e sgradevole. Essa finisce per innamorarsi del giovane, il quale le promette di sposarla non appena la sua situazione economica lo consentirà. Ma il padre del pittore si ammala e Larry viene richiamato in America. Madelon rimane a Parigi ad attenderlo. Inutilmente. Dopo qualche tempo essa dà alla luce un bambino e deve lavorare duramente per allevarlo. Un giorno ritrova un vecchio conoscente, il conte Carlo Boretti, del quale diventa l'amante. Boretti, dopo averle fatto condurre vita lussuosa ed averla colmata di regali, le chiede di sposarlo. Ma alla vigilia delle nozze è smascherato dalla polizia come autore di grossi furti di gioielli e, per sottrarsi alla cattura, si uccide. Madelon, accusata ingiustamente di complicità, viene condannata a dieci anni di carcere, e il bambino viene rinchiuso in un orfanotrofio. Uscita di prigione, la donna — pur di guadagnare il danaro necessario all'educazione del figlio, che la crede morta — si risolve a prostituirsi, scendendo sempre più in basso. Passano molti anni, e il compito di Madelon è assolto, in quanto il figlio, che essa si è accontentata di vedere qualche volta da lontano, è ormai diventato medico e si è affermato nella sua professione. Madelon — prima di essere rinchiusa d'autorità in un ospizio per vecchi — vuole vedere un'ultima volta il figlio e a tale scopo si presenta a casa sua. Il figlio, credendola una paziente, la visita e — provando una inspiegabile tenerezza per quella povera vecchia consunta — decide di ospitarla nella sua casetta di campagna.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 28-VIII-1932)

Helen Hayes, che ha impersonato con squisito senso d'arte la dolorosa umanità di Madelon, compie in questo film il suo debutto nel cinema: prima infatti era una notissima stella dei teatri di Broadway. Essa si è rivelata un'artista magnifica, d'una sensibilità delicata, d'una rara potenza drammatica;

ed ha reso il carattere di Madelon con mezzi così semplici e pur così toccanti da farcene una figura indimenticabile. Meravigliosa è poi la truccatura progressiva dell'effetto devastatore degli anni sul volto di Madelon, da modesta fanciulla normanna a vecchia vagabonda, attraverso tutti gli stadi di una vita ardente e dolorosa.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 23-VIII-1932)

Prima (*della Garbo di « Grand Hotel »*, n.d.r.) si era rivelata una nuova attrice, Helen Hayes, con una voce e uno stile che stranamente ricordano quelli di Emma Gramatica; *Madelon Claudet* vale soprattutto per la bellissima interpretazione di questa nuova arrivata.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 23-VIII-1932)

Tra le attrici, la maggioranza ha votato per Helen Hayes, volendo giustamente marcare non solo il suo entusiasmo per l'interpretazione bellissima, ma la sorpresa per la rivelazione avuta, di questa attrice prima d'ora ignota al nostro pubblico.

ATTORI

Katharine Hepburn

LITTLE WOMEN

R.: George Cukor - *s.*: dal romanzo omonimo di Louisa May Alcott - *sc.*: Sara Y. Mason, Victor Heerman - *f.*: Henry Gerrard - *m.*: Max Steiner - *scg.*: Van Nest Polglase, Hobe Erwin - *co.*: Walter Plunkett - *int.*: Katharine Hepburn, Joan Bennett, Jean Parker, Frances Dee, Paul Lukas, Edna May Oliver, Douglass Montgomery - *p.*: R.K.O. Radio Pictures, 1933.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - GRANDE MEDAGLIA D'ORO DELLA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE (Katharine Hepburn). COPPA DELLA BIENNALE PER LA MAGGIORE PRESENTAZIONE INDUSTRIALE (collettivamente assegnata ai film della Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.).

L'azione si svolge nella seconda metà del secolo decimonono, negli Stati Uniti. Quattro giovanissime sorelle — Jo, Beth, Amy e Meg March — vivono una tranquilla esistenza insieme con la loro madre, che le adora, nella loro accogliente ma non lussuosa casa borghese. Jo è assillata dall'idea che un giorno la loro piccola comunità possa essere disgregata dall'amore. Infatti, quando sua sorella Meg viene chiesta in isposa da Brooke — precettore di Laurie, amico d'infanzia e vicino di casa delle ragazze —, essa lascia la casa e si trasferisce altrove. Neppure l'amore di Laurie per lei riesce a trattenerla. Il gesto di Jo è dettato dalla convinzione che il matrimonio di Meg segnerà comunque la fine della serena unione familiare. Per guadagnarsi da vivere, Jo si mette a fare l'istitutrice. Essa conosce un giovane professore, Bhaer, il quale mostra di apprezzare i racconti che la ragazza ha scritto in tutta segretezza. Bhaer si innamora di Jo e vorrebbe sposarla, ma essa non sa decidersi. La più giovane delle sorelle March, Beth, fragile di salute, si ammala e muore. L'altra sorella, Amy, si sposa con Laurie. Questi due avvenimenti convincono Jo a crearsi una famiglia propria e ad accettare quindi la proposta di Bhaer.

* * *

ANONIMO (« *Il Gazzettino* » *Venezia*, 9-VIII-1934)

Il soggetto segue passo passo il romanzo dal quale è stato tolto. Si ferma ad ogni particolare, il più modesto e meno essenziale; tratteggia i suoi per-

sonaggi lentamente illuminandoli con pazienti ricerche di dettagli. La atmosfera è di calma, di serenità, ma tanta lentezza, tanta minuzia finiscono col renderla affannosa. Dalla prima scena all'ultima è un succedersi di belle, limpide, delicate vignette. Ma si desidererebbe in certi momenti veder spezzata tanta proporzione di linee da una pennellata accesa, violenta, che portasse un sussulto impetuoso di vita. Son care tutte le figure che occupano il primo piano del film: semplici nei loro effetti, rassegnate nel dolore. Troppa flemma, no?

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma*, 9-VIII-1934)

L'atmosfera tipicamente provinciale, castigata, sentimentale, che pervade il lavoro è resa in maniera efficacissima in una serie di quadri deliziosi per semplicità e immediatezza di fattura. In questo, George Cukor si è dimostrato un ottimo regista il quale ha saputo plasmare Katharine Hepburn (...) con intelligente comprensione dei mezzi di lei e del carattere del personaggio sicché ne è risultata una interpretazione di una naturalezza e di una freschezza esemplari.

E. G. («*Gazzetta di Venezia* », 9-VIII-1934)

Piccole donne era atteso più che altro per il nome dell'interprete: Katharine Hepburn. Che si tratti di una grande attrice è ormai pacifico. E s'è avuto modo di verificarlo in un lavoro che, francamente, non è, almeno nello spunto, tra i più felici e idonei ad essere posto cinematograficamente in luce. Quand'anche il film si accetti così com'è, viene a pensare ad alcunché di slavato in una eventuale traduzione italiana, doppiata dalle solitissime voci, tanta la recitazione è viva e convincente. Le scene ed i costumi riescono del tutto omogenei, unitamente alla musica, per ricreare l'atmosfera dell'epoca dolce e zuccherata di una vicenda come questa dove all'introspezione psicologica si sostituisce quel sentimentalismo convenzionale proprio dei romanzi rosa.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 9-VIII-1934)

(...) Irruente e focosa, come sa esserlo una giovane americana purissimo sangue, la Hepburn ha una maschera nettamente segnata, quasi angolosa, ma splendente di un chiarissimo sguardo. La scovò George Cukor quando dirigeva *Bill of Divorcement*. (...) Il film riproduce abilmente la vicenda del romanzo e, sia pure con le inevitabili variazioni, non ne snatura il profumo. Un profumo un po' vecchiotto, quello che s'esala dalle ingiallite pagine del libro; un'eco di ricordi innocenti, di tremule sorridenti nonnine; un profumo, quello che s'effonde dai brani migliori del film, di lieta giovinezza, di fresca primavera. La regia di Cukor è diligente e abile, mira soprattutto a mettere in luce quell'indemoniata di Jo.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 12-VIII-1934)

(*Questo film*, n.d.r.) ha finalmente portato in Italia una attrice che Hollywood ha lanciato nel 1933: Katharine Hepburn. Si tratta di un film riuscito, uno di quelli destinati a piacere alle masse, tratto dal notissimo ro-

manzo della Alcott. (...) La Hepburn possiede una personalità così spiccata che si impone subito allo spettatore e quanti hanno voluto paragonarla alla Crawford e alla Garbo o a altre « dive », hanno dovuto riconoscere che essa sta assolutamente a sè, che i confronti sono inutili. Il film riceve particolare splendore dalla presenza appunto della Hepburn, affascinante, vera, commovente, nella parte di Jo, che sembra creata per lei, per il suo viso irregolare e patetico, per la sua snella figura, per la sua voce calda e vibrante. (...) E' quasi un miracolo che la semplice storia scritta più di mezzo secolo fa, storia in cui si riflette un mondo così diverso da quello di oggi, abbia conservato sullo schermo tutto il suo potere e tutta la sua forza d'attrazione.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 9-IX-1934)

(...) *Piccole donne,* che era pure un gioiello di congegno, mai uscito sì nitido e sì esatto dagli arsenali della California, parve addirittura un veliero o un brigantino all'antica, troppo all'antica, e finì per annoiare come il piccolo naviglio della canzonetta. (...) L'alleato di Cukor non fu che un romanzetto da fanciulle: un'inezia. In margine a sì poco, la sua fantasia fu tutto e bastò a tutto, creando giardini portentosi di gentilezza, di sentimento, di purità... e perciò solo il film non piacque a quel pubblico balneare che doveva battere le mani agli indigeni assaporati dai coccodrilli. Vero che un mio collega toscano, a *Piccole donne,* ha trovato una « molle dolcezza di mela cotta ». Le belle immagini mi piacciono; però all'ingiustizia mi ribello. Una mela, oppure un capolavoro, può essere tutto o niente a seconda di come si guarda.

MARY OF SCOTLAND

R.: John Ford - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di Maxwell Anderson - *sc.*: Dudley Nichols - *f.*: Joseph H. August - *m.*: Max Steiner - *scg.*: Van Nest Polglase - *int.*: Katharine Hepburn, Fredric March, Florence Eldridge, Douglas Walton, John Carradine, Monte Blue, Jean Fenwick, Robert Barratt, Gavin Muir, Ian Keith, Moroni Olsen, Alan Mowbray, Frieda Inescourt, Donald Crisp, Ralph Forbes, William Stack - *p.*: R.K.O. Radio Picures, 1936.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - UNA DELLE MEDAGLIE DI SEGNALAZIONE.

Dopo la morte di suo marito, Francesco II di Francia, Mary Stuart sbarca a Leith nel 1561, per far ritorno tra i suoi sudditi di Scozia. Essa, fervente cattolica, si trova così a regnare su un popolo di austera fede protestante, e per di più a subire le conseguenze degli intrighi orditi da lontano da Elizabeth I, regina d'Inghilterra, la quale teme Mary quale pretendente al proprio trono. Per attuare i suoi piani Elizabeth si serve di persone a lei fedeli, influenti alla Corte di Scozia. Mary sposa il cattolico conte di Darnley, sebbene come donna sia attratta dalla personalità del Conte di Bothwell, un coraggioso uomo d'armi, che fin dal primo momento è stato suo fedele paladino. Darnley si rivela un uomo da poco, ubriacone, influenzabile, e un giorno farà assassinare Rizzio (segretario di fiducia della regina), accusandolo di esser stato complice di una relazione tra Mary e Bothwell, in realtà inesistente. Dopo che Mary ha avuto un figlio e che i due sposi si sono riconciliati, Darnley viene fatto assassinare dai nobili, i quali manovrano in modo che la colpa venga attribuita a Bothwell, il quale frattanto si era ritirato nelle sue terre. Ma quest'ultimo è sposato da Mary. Senonché una sollevazione scoppia, istigata dal fanatico anticattolico Knox e dagli uomini di Elizabeth. Mary viene imprigionata e Bothwell si offre di

lasciare la Scozia, purché i poteri della regina rimangano intatti. I nobili fingono di aderire, ma — partito Bothwell — non liberano Mary. Questa riesce a fuggire con la complicità di Elizabeth, che si finge sua alleata e le concede ospitalità in Inghilterra. Ma in realtà Mary viene tenuta prigioniera dalla rivale, la quale la farà poi giudicare da un tribunale inglese e condannare a morte sotto l'accusa di cospirazione.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 24-VIII-1936)

John Ford non ci dice una nuova parola, pare sovente indulgere a un'accuratissima convenzione, qua e là lievemente melodrammatica; ciò che dà per davvero un suo rilievo a questo film, costato mezzi, tempo e fatica inconsueti, è il gruppo degli interpreti. (...) Giacché troppe volte si è voluto fare il paragone fra la Garbo e la Hepburn, diremo allora che, questo film, è un po' il suo *Regina Cristina*. L'attrice vi si afferma sopratutto in alcune sequenze (i due colloqui con Bothwell, gli ultimi istanti prima della morte); ma più che a Maria di Scozia si pensa a Katharine Hepburn. E' quella sua maschera angolosa e vibrante, le nari dilatate, lo sguardo lucente, che troppo è ancora legata ai toni che predilesse in *Piccole donne*, nel *Mattino di gloria*, in *Quando si ama;* lontana quindi tanto dal dramma di costume quanto dal melodramma più o meno fiorito. Tuttavia, questa vedova di Francesco II di Francia non dimentica di Broadway, una sua fisionomia, un suo timbro e un suo colore, C'è in lei una volontà protesa fino allo spasimo, per questa nuovissima prova, che sovente traspare da asprezze di stile ma che sa poi sempre giungere all'emozione. Anche dopo la prova odierna il nome della Hepburn non è certo da porre accanto a quello della Garbo; ma subito dopo. Lascio giudicare a voi, se sia poco.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 24-VIII-1936)

Il risultato di questa Hepburn-Maria Stuarda è senza dubbio avvincente e tale da confermare una volta di più le qualità dell'attrice. Soddisfa poi il frutto della collaborazione fra la Hepburn e Ford, regista assai più completo ed interessante di quelli che sino ad oggi avevano diretta Katharine Hepburn. Lo stile deciso dell'uno si è adeguato al carattere dell'altra, così ricco di vibrazioni, ai cui primi piani (in ogni film della Hepburn sono primi piani e dettagli stupendi) si alternano campi maggiori, dove si affacciano, sia pure in forma piuttosto sobria, le predilezioni di Ford per i contrasti, talvolta superficiali ma quasi sempre appropriati e che spesso si risolvono nel semplice accostamento di bianchi con neri o nella proiezione di ombre su sfondi chiari. L'episodio più lineare e più suggestivo è, indiscutibilmente, quello del dialogo tra Mary e i giudici, in un ambiente dove la scenografia, la fotografia e i costumi raggiungono la massima efficacia; e il complesso che ne deriva ci ricorda un poco la *Giovanna d'Arco* di Dreyer.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 24-VIII-1936)

La grazia, la forza, l'arte incomparabile di Katharine Hepburn sono riuscite a far applaudire *Maria di Scozia*, che è uno dei più lenti e monotoni film della Mostra. Ma altri applausi esso avrebbe riscosso se John Ford e Dudley Nichols, rispettivamente regista e sceneggiatore del film, fossero stati

ispirati, come avevano mostrato d'essere nella loro collaborazione precedente. Essi avevano una formidabile figura, Maria Stuarda, avevano una formidabile interprete, la Hepburn. Perché non concentrare questi elementi invece di disperdersi in mille inutili dettagli spettacolari, in vecchie leziosità di illuminazione e di inquadratura, in una farraggine di personaggi e di episodi? In tutto c'è qualcosa di troppo: troppi castelli, troppi camini, troppe sfilate, troppe cornamuse; troppe porte che sbattono, troppi cavalli che s'impennano; e ogni discorso di Lord, come ogni barba di frate, troppo lungo. Questo impianto prolisso e un po' pacchiano è probabilmente la colpa di Pandro Berman, il produttore, il quale voleva fare qui anche lui il suo drammone macchinoso e caratapestaceo alla Cecil De Mille. Ma anche nella condotta particolare delle scene, dell'azione, nel modo di presentare i personaggi e di contrastarli tra loro non ho ritrovato questa volta la mano ferma e delicata di John Ford. E' un Ford gonfio, retorico, polverso, un Ford che tira più a stupire che a convincere: insomma non quello che amiamo e ammiriamo come uno dei più umani e geniali registi di oggi. Resta naturalmente intatta Katharine Hepburn. Tutte le volte che ella fu in scena, come portato da un colpo d'ala invisibile, il dramma si risollevò subito alle altezze dell'emozione pura. Ogni suo atto, ogni suo sospiro, ogni aprirsi delle pupille attonite fu di nuovo, subito, sullo schermo luce, vibrazione e bellezza. Nelle scene finali del giudizio, dell'incontro con Elisabetta, della morte, essa fu superba. Anche tutti gli altri interpreti, da Fredric March in giù, impeccabili.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 25-VIII-1936)

Il film abbraccia un lungo periodo della vita così misteriosa e complessa della disgraziata Mary Stuart: quello che va dallo sbarco a Leith nel 1561, alla morte, 1587. (...) Sembra un miracolo che Ford sia riuscito a condensare tanta materia in codesta chiara sintesi che dà l'impressione di aver abbracciato d'un sol colpo d'occhio l'intera storia di Mary Stuart. Non che sia tutto esatto: all'arrivo della regina a Edinburgo manca, del seguito, Chastelard, e vi è invece — già in situazione importante — Riccio; il matrimonio con Darnley non sembra frutto d'amore ma di una necessità di stato e poi non sono esatti i rapporti con Bothwell; la prigionia non è ben descritta, la morte è romantizzata da una specie di unione trascendentale con Bothwell, mentre invece Mary prigioniera aveva tentato di divorziare da questo marito preso per forza. Ma tali imprecisioni non contano, come non conta la piccola statura della Hepburn nel personaggio dell'altissima regina, perché dramma e carattere sono meravigliosamente costruiti.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 30-VIII-1936)

Io ammiro, come tutti, la grande Caterina dello schermo americano: ma con *juicio*. E credo che si dovrebbe pensarci su, prima di accostarla a Greta Garbo o a Marlene, o anche soltanto a Irene Dunne e a Margaret Sullavan. (...) Maria Stuarda nel filmone, anzi filmaccio di John Ford, anche la Hepburn ha inteso figurarci la vita e la morte di una coronata: ma, a parer mio, senza neppure un terzo dell'efficacia raggiunta dalla sua emula quindicenne

(*Nova Pilbeam in* « *Tudor Rose* », n.d.r.). Grave pecca della Hepburn per una parte siffatta è, anzi tutto, l'assoluta mancanza di regalità. Chè il suo volto è irrimediabilmente plebeo, e la sua stessa sovrabbondanza di espressione contraddice al *self control* che s'impone a una sovrana, massime a una sovrana britannica. Prende questo volto, nelle convulsioni passionali, un aspetto da maschera greca, dalla bocca enorme e dalla tragica difformità, ch'io non so assolutamente immaginare in una Maria Stuarda, creatura d'imperio e d'amore, proporzionata in bellezza da tutti coloro che ne cantarono (...) L'arte della Hepburn, per quando doviziosa, sta sempre ai limiti dell'isteria; e talvolta li supera; e sempre ne risente, arrivando ad una sorta di surrealismo che inquieta, più che non persuada.

* * *

GIORGIO VECCHIETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1936)

Alle prese col genere storico e con Katharine Hepburn, da contrapporre alla Garbo di *Regina Cristina,* John Ford ha diretto *Maria di Scozia* con tutta la bravura che gli conosciamo; un taglio sicuro, una messainscena lussuosa, un'interpretazione romanticamente fosca, abilità ed equilibrio nel rendere la pesante sceneggiatura e nell'evitare i pericoli dei pezzi obbligati (Maria sul patibolo). L'Hepburn, tiene il campo meglio di Fredric March, al quale tocca di far la faccia feroce e di muoversi come un sottufficiale iracondo; una Maria Stuarda dal viso pallido e affilato, una giovinetta infelice travolta da eventi più grandi di lei. Il Ford de *La spia* o di *Pattuglia sperduta* ci dice, tuttavia, molto di più...

ATTORI

Fredric March (*)

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (vedi Rouben Mamoulian)

ANNA KARENINA (vedi Greta Garbo)

MARY OF SCOTLAND (vedi Katharine Hepburn)

A STAR IS BORN

R.: William A. Wellman - *s.*: William A. Wellman, Robert Carson - *sc.*: Dorothy Parker, Alan Campbell, Robert Carson - *f.* (*in Technicolor*): W. Howard Green - *m.*: Max Steiner - *scg.*: Lyle Wheeler - *int.*: Janet Gaynor, Fredric March, Adolphe Menjou, Andy Devine, May Robson, Lionel Stander - *p.*: David O. Selznick - United Artists, 1937.

PRESENTATO ALLA V MOSTRA (1937).

Esther Blodge è una ragazza che dal natio Middle West si è trasferita a Hollywood, spinta dal desiderio di diventare attrice. Fiduciosa nelle proprie possibilità, essa, pur di poter vivere nell'ambiente del cinema, si adatta anche a lavorare come cameriera. Un giorno Esther attira l'attenzione di Norman Maine, attore e « divo » di primo piano, dedito al vizio del bere. Norman, innamorato, sfruttando il proprio prestigio, riesce a lanciare Esther, la quale si afferma brillantemente. I due si sposano. Esther finisce per superare in

(*) 1934 - DEATH TAKES A HOLIDAY di Mitchell Leisen.

popolarità Norman, il quale, d'altro canto, è andato compromettendo totalmente la propria carriera per non aver saputo rinunciare all'alcool. L'attrice, che ama sinceramente il marito, pur essendo giunta al vertice della propria parabola artistica (le è stato attribuito l'Oscar), decide di abbandonare lo schermo per dedicarsi completamente a Norman e guarirlo. L'attore, sapute le intenzioni della moglie, per impedirle di rovinare la sua carriera, si uccide annegandosi in mare. Esther, fedele alla memoria del marito, la sera dell'anteprima di un film del quale è stata protagonista parla al microfono presentandosi non con il proprio nome, ma con quello di Maine.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 24-VIII-1937)

La simpaticissima scorrevolezza della prima metà del film è purtroppo controbilanciata dalla sceneggiatura stantia del secondo tempo che si trascina fra un interno e l'altro senza raggiungere punte di mordente degne di nota. Il colore, realizzato col sistèma « Technicolor », rappresenta in certo senso una novità, non tanto per i colori in sè stessi, quanto per lo studio accurato posto sempre nella parte più indovinata del film, al fine di realizzare con sapiente dosaggio di sfumature certi effetti scenografici. Ma ciò deve, evidentemente, esser costato molta fatica a coloro che hanno curato la sceneggiatura perché ad un certo punto, seguendo quasi la diversa intonazione del lavoro, la colorazione diventa piuttosto banale cadendo in effetti cartolinistici privi di ogni equilibrio.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 24-VIII-1937)

E' un film abbastanza gustoso e divertente, se anche un po' prolisso, sorretto da un'abile regia e da una bella interpretazione di Menjou e di Fredric March (...) con qualche saporito accenno alla vita di Cinelandia. Ma il vero interesse del film è nell'essere il saggio più recente e meglio riuscito di « technicolor ». Anche qui, i progressi compiuti sono evidenti, pur essendo sempre costante la falsità dei toni.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano*, 5-IX-1937)

E, poiché siamo in argomento, diremo che la vigilanza della Kalmus, la moglie dell'inventore del sistema, si è rivelata più accorta negli interni, che negli esterni dove talvolta gli effetti risultano o troppo elaborati o falsi: es. le due piscine e panoramica notturna di Hollywood. Ottimo invece, il campo lungo dell'ippodromo che ritenevamo venisse maggiormente sfruttato. Ciò premesso, se consideriamo la trama manipolata da tre persone fra le quali Dorothy Parker, nel mentre non vi possiamo negare una certa abilità nell'aver saputo rinverdire il problema centraie già noto (aspirazione a divenire artista del cinema); nell'aver distribuito una certa corretta gaiezza in più di una situazione; nell'aver saputo lanciare una punta di satira verso i cosidetti uffici stampa imperanti a Hollywood e una sferzatá alla mania — talvolta irrispettosa — della caccia all'autografo, siamo spiacenti dover rilevare un punto deplorevole che non ci saremmo mai atteso in un lavoro il cui ritmo è piuttosto superficiale. Difatti, nel mentre l'inizio è quasi una pittura d'ambiente veduta attraverso un prisma canzonatorio, lo scioglimento della situazione è fortemente drammatico e lascia perfettamente comprendere come il protagonista maschile non muoia in seguito a una disgrazia, — ma perché non farla davvero succedere questa disgrazia anziché ricorrere al fi-

nale di *Pioggia?* — bensì volutamente, dopo un intimo dramma affiorante nello sguardo del disgraziato durante l'ultimo saluto alla consorte. (...) Era proprio necessario complicare la situazione con un suicidio? Comprendiamo il dramma intimo di Norman Maine allorché viene affidato alla custodia della moglie, ma non perciò si doveva ricorrere a fargli compiere una violenza contro se stesso. Questo abbiam voluto precisare in quanto nella riduzione italiana sia eliminato il punto condannevole.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 24-IX-1937)

Una biografia cronistica, un seguito di fatti senza vera necessità, ma che ci mostrano la diva e gli altri nelle situazioni più varie, dal matrimonio ai funerali, in montagna e al mare e in campagna e insomma per ogni dove. Ma il colore? Indubbiamente, è migliorato nella resa da quel che era; più rattenute le tonalità, più puri gli impasti, più nitidi i bianchi, più pulite le luci. Tecnicamente, il miglioramento è sensibile. Ma artisticamente? L'impressione prodotta, bisogna confessarlo, è di quei prodotti chimicamente sintetici, che somigliano moltissimo alla cosa imitata, solo con una certa inquietante esagerazione, una falsa salute e disinvoltura; insomma, questi quadri colorati fanno pensare in tutto e per tutto a quelle illustrazioni dei periodici di lusso americani, dove tutto è troppo ricco, brillante e profondo; sorta di contraffazione ottimistica della realtà, priva però di ogni vera forza espressiva. Dimenticavamo di dirvi che ottimi protagonisti sono Janet Gaynor, anche se, a dir vero, non troppo indovinata come giovanissima esordiente, e Fredric March; e che le scene più belle e riuscite sono quelle comiche; specie quella sequenza notturna nella modesta pensione abitata dalla ragazza, quando viene una telefonata per dirle che è stata scritturata.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 24-VIII-1937)

Il soggetto, i cui elementi si possono trovare, si può dire, ogni giorno, spogliando le cronache dei giornali di Los Angeles, senza essere nuovo, è giudiziosamente costruito. E sopra tutto è benissimo interpretato da Fredric March, che da un gran pezzo non dava un lavoro così finito e così sensibile, e da Janet Gaynor, veramente efficace nella commedia come nel dramma. Adolphe Menjou è il loro ottimo comprimario. Il colore è diseguale, e c'è specialmente un'alba al pomodoro che non avremmo voluto vedere: ma dove è buono è buonissimo, e particolarmente rimarchevoli sono le riprese di ambienti notturni; anche per quel che riguarda le truccature, l'effetto è nettamente migliorato.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 24-VIII-1937)

Alla vicenda interessante della « star » nascente si innesta un dramma patetico e triste: la ragazza entra nel cinematografo per l'improvvisa simpatia di un attore famoso, al quale piace la sua faccetta semplice e sensibile. (...) E' un dramma triste che si innesta male alla commedia di Hollywood e il film ne risente: non è nè un buon dramma, nè una buona commedia. In compenso è recitato superbamente da tutti gli attori tra i quali brillano ai primi posti Janet Gaynor, Fredric March, Adolphe Menjou e Lionel Stander.

Il film è a colori ed è la prima volta che vediamo un film di codesto tipo in cui i colori non disturbino azione e emozione. Un progresso, dunque? Può darsi, però negli esterni non circola ancora l'aria, e gli interni sono tetri. E per nostro conto continuiamo a preferire la finezza del bianco e nero.

GASTONE TOSCHI (« *Il Popolo di Trieste del lunedì* », 30-VIII-1937)

Successino per Janet Gaynor. Un suo film è fatto per tutti coloro che vogliono divertirsi, piangendo. Anche in *A Star Is Born* la sempre giovane Janet, però compromessa nella sua inesauribile giovinezza dal crudele verismo del film a colori, spreme lagrimuccie e sorrisi in abbondanza, approfitta di tutte le risorse di una trama piena di effetti pietosi, e con Fredric March, decisamente in declino — oppure mal servito dalla compagnia d'attrici che vogliono tutta l'attenzione — arriva tranquilla e commossa alla dolcezza o al tormento di un triste finale. Non ostante il raccontino ingenuo e patetico, la commozione non prende che coloro che vogliono proprio piangere, e, infine, rimane il ricordo d'un colore non sempre convincente, anzi esagerato qualche volta negli esterni, e di qualche pezzo di bravura di May Robson e dell'utile ma ormai stanco Adolphe Menjou.

* * *

ANONIMO (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1937)

Non vediamo proprio le ragioni per le quali il film è stato realizzato a colori: in bianco e nero andava malissimo ugualmente. (...) Gli attori sono tutti buoni, sebbene senza rilievo nessuno. (...) La fotografia, per le necessità tecniche del colore, è spesso buia e misteriosa. C'è una parte del film, tuttavia, che è divertente e che si vedrà con piacere: quella che svela i dietroscena del mondo del cinema a Hollywood. Peccato che il documentario sia addomesticato e che non si sia avuto il coraggio di sviluppare questa parte se non in senso puramente umoristico.

MINO DOLETTI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1937)

Un altro progresso del colore. Decisamente, siamo sulla buona strada. Ma qui, oltre al colore, c'è la nitida bellezza del film, prodotto senza economia di mezzi, come dimostra, oltre a tutto, la scelta di ben cinque « stelle » per le parti principali. (...) Fredric March fa la parte dell'attore e, specialmente nelle scene di sregolatezza, allorché ha la lucida visione di quello che sarà il suo destino d'ombra, egli è potente. Janet Gaynor, in una parte non consueta e meno lacrimogena del solito, se la cava con molta grazia. Perfetto, come sempre, Adolphe Menjou, la cui seconda giovinezza cinematografica continua decisamente a mietere allori.

ATTORI

Paul Muni (*)

THE STORY OF LOUIS PASTEUR

R.: William Dieterle - *sc.*: Sheridan Gibney, Pierre Collings - *f.*: Tony Gaudio - *m.*: Eric Wolfgang von Korngold - *scg.*: Robert Haas - *int.*: Paul Muni, Josephine

(*) 1935 - BLACK FURY di Archie Mayo.

Hutchinson, Donald Woods, Anita Louise, Fritz Leiber, Henry O'Neill, Porter Hall, Raymond Brown, Akim Tamiroff, Dickie Moore, Walter Kingsford, Iphigenie Castiglioni, Herbert Corthell - *p.*: Warner Bros., 1935.

PRESENTATO ALLA IV MOSTRA (1936) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE (Paul Muni).

L'azione si svolge in Francia nella seconda metà del secolo decimonono. Dopo che il Collegio Medico ha mostrato la propria ostilità nei confronti di Louis Pasteur, in seguito alla pubblicazione di alcuni opuscoli sulla asepsi fatta dallo scienziato, anche l'Imperatore Napoleone III è interessato al caso, e Pasteur viene pubblicamente diffidato dall'insistere nelle sue ricerche. Ciò non impedisce a Pasteur di ritirarsi in campagna ad Arbois, per continuare i proprî studî. Egli si dedica ora a nuove esperienze relative al carbonchio, di cui finalmente riesce ad isolare il germe. La notizia si sparge e provoca il risentimento dell'Accademia di Medicina, che sfida Pasteur a provare la validità delle sue teorie, ritenute prive di ogni fondamento scientifico. Lo scienziato raccoglie la sfida e la vince. Ma il suo più accanito avversario resta il dottor Charbonnet il quale, volendo ad ogni costo dimostrare l'assurdità delle rivoluzionarie teorie formulate da Pasteur relativamente ai microbi, giunge fino ad iniettarsi i « cosidetti » microbi della idrofobia e fornisce così l'occasione a Pasteur per una nuova vittoria. A questa biografia romanzata (che comprende altri episodi come il salvataggio drammatico della vita di un bambino in condizioni disperate) si intreccia l'idillio tra la figlia dello scienziato, Annette, e Martel, un giovane medico allievo di Pasteur, idillio che si conclude con un matrimonio.

* * *

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 13-VIII-1936)

Il film è condotto con grande scioltezza da William Dieterle (...) tenendosi però su un ritmo troppo uniforme. Il lavoro è sorretto però da una linea di grande nobiltà e sobrietà e il suo maggior valore è dato dalla interpretazione di Paul Muni che qui vediamo in una parte ben diversa da quelle che lo hanno reso noto nei film *Io sono un evaso* e *Furia nera.* Questa volta Muni non perde un istante la sua calma, non fa un gesto men che posato, non ha uno scatto ed è superbo per misura e potenza espressiva.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 13-VIII-1936)

(...) Tutte le difficoltà del film sono con molta abilità superate o evitate. La sceneggiatura di questa biografia assai romanzata mira all'esteriore, all'effetto (...) tutto ciò (...), così come si sussegue, sarebbe ben tipicamente americano, se il regista non sapesse donargli qualche ambizione maggiore e sopratutto se al centro non esistesse un Paul Muni, ancora una volta ottimo interprete. La sceneggiatura mira talvolta alla storiella; il Muni sempre mira alla sofferenza vissuta, al dramma serrato. Così, per le virtù di questo attore, misurato e potente, la vita edificante perde i suoi contorni dolciastri: e viene in primo piano una maschera dolorosa e ispirata, tutta protesa alla sua opera, tenace nella lotta, umile nel trionfo, sempre pensosa di ciò che la scienza possa, e sopratutto di ciò che le sia vietato.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 13-VIII-1936)

Benché non strettamente preciso (Pasteur ebbe a lottare non solamente coi nemici esterni ma anche coi propri rimorsi) questo film diventerà forse storico, e lo meriterebbe, ché é stato fatto con cura meticolosa e sacrificando lo svago alla scienza — ciò che è abbastanza raro in un film americano. Gli interpreti sono magnifici. Paul Muni dà col suo Pasteur la migliore *perfor-*

mance della sua carriera e molto a posto sembra Josephine Hutchinson (Madame Pasteur); Anita Louise è una graziosa, gentile Annette; Donald Woods, un simpatico dottor Martel (l'innamorato) e Fritz Leiber è straordinario come dottor Charbonnet, il nemico di Pasteur.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 23-VIII-1936)

Pasteur, ottimamente diretto dal tedesco Dieterle (...) svolge una alternativa di combinazioni amorose e di combinazioni chimiche, di baci e di bacilli, in cui Paul Muni, che generalmente fa delle parti d'assassino, ne assume una di medico e precisamente quella di Pasteur. (...) Io osservo, tuttavia, che le tragedie, le vere tragedie degli scienziati non possono essere che dei monologhi consistendo nel « provando e riprovando » dei loro esami quotidiani, non nelle eventuali casualissime ostilità degli uomini e degli eventi.

ATTORI

Luise Rainer

THE GREAT ZIEGFELD (vedi il « musical »)

ATTORI

Norma Shearer

STRANGE INTERLUDE (vedi Aspetti del rapporto fra teatro e cinema)

MARIE ANTOINETTE

R.: W. S. Van Dyke - *s.*: da una biografia di Stephan Zweig - *sc.*: Claudine West, Donald Ogden Stewart, Ernest Vajda - *f.*: William Daniels - *m.*: Herbert Stothart - *scg.*: Cedric Gibbons - *co.*: Adrian - *cor.*: Albertina Rasch - *int.*: Norma Shearer, Tyrone Power, John Barrymore, Gladys George, Robert Morley, Anita Louise, Joseph Schildkraut, Henry Stephenson, Reginald Gardiner - *p.*: M.G.M., 1938.

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE (Norma Shearer).

E' la biografia romanzata di Marie-Antoinette, arciduchessa d'Austria, la quale nel 1770, in seguito ad un matrimonio dinastico, diventa la moglie del Delfino di Francia. Morto Louis XV, nel 1774, il Delfino sale al trono come Louis XVI. Da questo momento l'influenza dell'ambiziosa Marie-Antoinette sul debole consorte diventa sempre più determinante. La regina, delusa dal suo matrimonio, tiene corte fastosa e frivola, circondandosi di personalità come il conte Hans Axel di Fersen, un affascinante ufficiale svedese, del quale accetta le attenzioni. L'ambiziosa regina viene coinvolta nel famoso « affaire du collier » che, nato da una macchinazione di Madame de la Motte, la rende impopolare. Pochi anni dopo, scoppiata la Rivoluzione, Fersen (che pur allonanato da Parigi era rimasto fedele a Marie-Antoinette) fa ritorno nella capitale francese e nel 1791 si adopera per organizzare la fuga della famiglia reale. Ma, arrestati a Varennes, Louis XVI e Marie-Antoinette finiranno, due anni più tardi — prima l'uno, poi l'altra — sulla ghigliottina.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 1-IX-1938)

E' un'altra di quelle grandiose ricostruzioni pseudo storiche alle quali il cinema americano ci ha quasi abituati (...) però l'accuratezza dell'ambientazione è davvero fuori dell'ordinario e costituisce uno dei pregi maggiori del film. Il soggetto è stato tratto dal « Maria Antonietta » di Stefano Zweig, e poi ancora liberamente rielaborato; figuratevi quindi, con questa duplice manipolazione, come la realtà storica sia stata rispettata. Tuttavia la vicenda giunge sovente a una efficacia spettacolare, malgrado la linearità dei personaggi, così come sono stati impostati; e negli ultimi episodi il dramma inevitabilmente affiora, con una sua potenza, ben sostenuta dall'interpretazione della Shearer. Le sono accanto John Barrymore, Tyrone Power, Robert Morley e Anita Louise, non sempre posti in grado di poter sfoggiare tutte le loro possibilità d'interpreti.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 1-IX-1938)

Maria Antonietta è un grosso calibro commerciale. Sarebbe ingiusto negare al film delle forti qualità visive e drammatiche. Si è riusciti, trattando a diritto o a storto la storia, a cavare dalla figura di Maria Antonietta un grande dramma romantico. Specie nella parte mediana, meno episodica, il film ha una sua cadenza sicura; alcune scene, come la morte del re o la preparazione della rivolta, sono superbamente portate, e molti di questi personaggi hanno consistenza e irradiazione. Soprattutto la Maria Antonietta della Shearer è una interpretazione che corrisponde a tutti i requisiti della idealizzazione popolare: ella è veramente oramai un'attrice completa, e bisogna possedere una ricca sostanza di stella per resistere a lungo a questo modo quasi ininterrottamente per due ore e quaranta senza stancare. Tuttavia è vero che, così com'è impostata su una scala di grandiosità quasi stravagante, con una inaudita ricchezza di costumi e di sfondi, popolata da centinaia di interpreti e da migliaia di comparse, tutti scelti e vestiti si può dire fino all'ultimo bottone con una meticolosa cura, zeppo di parete, di danze, di parrucche, di inchini e di folle in tumulto, *Maria Antonietta* è soprattutto uno di quei macchinoni dalle mille branche decisi a impadronirsi ad ogni costo del pubblico e dei suoi soldarelli.

CARLO VIVIANI (« *Gazzetta di Venezia* », 1-IX-1938)

Come sempre accade per simili lavori, è opportuno prescindere, nel giudizio, dalla realtà storica, per limitarsi ad esaminare i valori drammatici e spettacolari, unica mira dei realizzatori di questi film mastodontici, pei quali l'impiego di enormi capitali impone la massima commerciabilità. Nessun valore ideale e polemico si nota, nemmeno in un film come questo, che rievoca uno dei periodi più appassionanti e più torbidi della storia; ma soltanto il desiderio di inscenare situazioni interessanti ed emotive. Se, dall'esame dei valori storici ed etici, passiamo a quelli formali e spettacolari, troviamo un'arte così raffinata, una perizia così consumata, da costituire un vero saggio di perfezione cinematografica. (...) L'interpretazione s'impernia su Norma Shearer, che vedemmo per l'ultima volta, due anni fa, in *Giulietta e Romeo*. E' sempre bella e brava come poche altre. Minia deliziosamente la scena, quando

Maria Antonietta riceve dalla madre l'annuncio che andrà sposa al Delfino; manifesta con graziosa ingenuità la sua gioia per poter essere un giorno regina di Francia. (...) Nel suo incontro col Delfino è efficacissima nel dimostrare stupore e disillusione per l'aria stupida che vede dipinta sul volto del futuro marito (...) La ritroviamo, quindi, piena di brio morboso, durante la sua strana esistenza al fianco di Luigi XVI (...) spaurita, ma dignitosa, all'avvento della Rivoluzione; profondamente drammatica dopo l'arresto e nella prigione; tragica e rassegnata quando sale sulla ghigliottina.

* * *

Adolfo Franci (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 11-IX-1938)

La Mostra di Venezia è finita con uno spettacolare film americano su Maria Antonietta, interprete quella Norma Shearer che aveva dato un addio definitivo al cinematografo dopo la morte dell'amatissimo marito. E che al cinematografo è invece tornata con tutti gli onori, compreso quello della Coppa veneziana per la miglior attrice straniera.

* * *

Anonimo (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1938)

Nei riguardi di *Maria Antonietta* il barocco con il trionfo del particolare, dei ninnoli decorativi e delle curve e delle linee, con il rigoglio malaticcio del superfluo ha lasciato libero il campo ad una mistura di ghirigori e di costumi, di trine fotografiche e di luccicori di scena, che avvolgono gli sgorbi di una falsa ispirazione nel cellofane dei buoni mezzi meccanici. (...) Il senso popolare e divulgativo degli americani ha stiracchiato un personaggio con le formule del melodrammatico, dell'avventuroso e del romantico, che riducono ogni grande avvenimento all'angusta visione di un fatto quotidiano. (...) Norma Shearer, sirena dei pensionati, è la migliore. (...) Con piroette e giravolte e scatti della sua personcina, ella inaugura una nuova danza del movimento cinematografico. La sua interpretazione è interessante per il giuoco di rimbalzo delle movenze, i suoi gorgheggi mimici, e per la plasticità del suo corpo, che si tende e si arcua in pose da minuetto. Persino le sue mani diventano elementi decorativi della sua arte. La Shearer rende meglio il profumo e l'essenza del settecento, che non le fantasiose inquadrature zeppe di ben ordinati gingilli, e per quanto il sapore del film sia tendenzialmente dolciastro e caramelloso, ella evita la copia delle bambolette di porcellana. (...) Tyrone Power, che le sta vicino, non può fare altro che il divo e su questa linea si mantiene. Il vecchio John Barrymore strizza le labbra e contrae il volto grifagno per dare un tono di umanità alla maschera di Luigi XV.

Anonimo (« *Film* », *Roma*, 3-IX-1938)

Già un'altra volta la Mostra è stata chiusa da una regina della Metro. Allora la sovrana era Cristina di Svezia e la regina era Greta Garbo; quest'anno la sovrana è Maria Antonietta e la regina Norma Shearer. (...) Nulla manca a questo film: la tragicità, la passionalità, il sentimentalismo, la civetteria e la grazia. I meravigliosi costumi, le parrucche settecentesche, gli

intrighi di corte. Questo spettacolo ci porterà ai tempi beati nei quali, da giovanetti, passavamo notti insonni a divorare libri di Dumas padre.

ALBERTO CONSIGLIO (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1938)

Se volessimo tener conto dei puri valori artistici, dovremmo segnare in prima linea *Maria Antonietta* e *Jezebel*. Ma nel primo il *poncif* storico-sentimentale della serie Cristina-Romeo-Walewska si diffonde come un'oleografia intorno alla grande figura di Norma Shearer. Perché grande? Soprattutto nell'aver ritrovato le pensose origini della sua arte: una voce di attrice incantevole come la sua grazia.

G. V. SAMPIERI (« *Lo Schermo* », *Roma, settembre* 1938)

Maria Antonietta è un capolavoro d'accuratezza tecnica e artistica. Si potrà discutere l'aderenza al personaggio di Norma Shearer, si potrà discutere l'atmosfera non sempre fedele a quanto la storia ci ha tramandato così sulla vicenda come sull'epoca. Ma ciò non ha importanza davanti alla perfezione dell'opera, ch'è bella e toccante.

Svezia

REGISTI Paul Fejos - Gunnar Skoglund (*)

EN HANDFUL RIS (o MAN OCH KVINNA)

R.: Paul Fejos, Gunnar Skoglund - *scen.*: Paul Fejos, Gunnar Skoglund - *f.*: Gustaf Boge - *m.*: Jules Sylvain, Gunnar Johannson - *int.*: Po-Chai, Me Yiung - *p.*: Svensk .Filmindustri, 1939.

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - UNA DELLE CINQUE COPPE DELLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA (collettivamente assegnata alla selezione dei film svedesi. Quinta nell'ordine di citazione).

Siamo in Isvezia. Una famiglia deve cambiar casa, e il padre — controllando se tutto è in ordine — scopre che nella dispensa è stato dimenticato un poco di riso. Egli redarguisce la figlia per questa dimenticanza, ricordandole quanta fatica costi agli uomini quella manciata di riso. L'azione si trasferisce nel Siam del Nord, dove due giovani si sposano e costruiscono la loro capanna. La loro vita è molto povera e dura; ma sembra che le cose volgano al meglio quando il contadino riesce a catturare un magnifico esemplare di tigre, proponendosi di acquistare — con il denaro ricavato dalla vendità della pelle della belva — un bufalo, che gli è necessario per lavorare la sua piccola risaia, e un « sarong » per la moglie. Ma per un banale incidente provocato da una scimmietta il denaro va distrutto. Sopravviene per giunta un periodo di siccità che inaridisce il terreno, per cui il marito deve abbandonare la sposa e cercare lavoro altrove. Egli farà il conducente di elefanti impiegati per il trasporto dei tronchi in una foresta di tek. Al suo ritorno la moglie non potrà offrirgli che un piccolo pugno di riso, per ricompensarlo delle tante fatiche sopportate.

* * *

GUIDO ARISTARCO (*La Voce di Mantova* », 20-VIII-1939)

La narrazione è sobria ed efficace ed avrebbe avuto anche un proprio ritmo se i registi non si fossero soffermati un po' in particolari che hanno reso il film in alcuni punti lento e pesante. Sono fuori posto, ad esempio, le sequenze che ci fano vedere Po-Chai conduttore d'elefanti, quando, abbandonata durante la siccità la sua capanna e la terra che non gli davano più da vivere, é andato nella grande foresta di tek a trovar lavoro. E' questa una lunga parte che allontanandosi dalla vicenda del film non ha altro scopo che far passare dinanzi ai nostri occhi magnifici esemplari di elefanti lavoratori e di mostrarceli durante la loro attività. Qualche accenno appena di tutto ciò sarebbe bastato e sarebbe opportunamente servito anche come magnifico elemento di colore. Un altro appunto inoltre va fatto per la fotografia che lascia molto a desiderare.

GIUSEPPE AVON CAFFI (« *Regime Fascista* », *Cremona*, 19-VIII-1939)

Paul Fejos e Gunnar Skoglund hano realizzato questo bel film con un senso di sobrietà e di delicata poesia che vanno subito altamente lodati. La descrizione dell'ambiente, ottenuta con tocchi sapienti, è riuscita profondamente

(*) 1938 - SKATTEN I SKOGEN (*documentario diretto dal solo Skoglund*).

suggestiva: le sequenze della costruzione della capanna, della penosa solcatura della palude, della siccità che asciuga, indurisce, sventra il terreno e ripiega senza vita le spighe sullo stelo, e quelle degli elefanti al lavoro nella immensa foresta di teck, sono tutte del più alto interesse e perfettamente aderenti al soggetto. Anche la psicologia dei protagonisti si rivela attentamente studiata ed è resa con limpida chiarezza: i sentimenti semplici, elementari, di quei due giovani contadini siamesi sono messi magnificamente in evidenza in tutta la loro freschezza e originalità. Merito, anche, e non piccolo, dei due interpreti.

SANDRO DE FEO (« *Il Secolo XIX* », *Genova*, 19-VIII-1939)

La mano discreta, la finezza di sentimento e di gusto del regista s'avvertono non solo nelle scene del poverissimo e primitivo menaggio dei due giovani sposi, stabilitisi nella jungla ove si costruiscono una capanna di bambù e coltivano con immensa fatica un campicello di riso, ma anche nei brani più propriamente documentari, come quello del trasporto dei tronchi a mezzo degli elefanti e l'altro della costruzione di una diga, brani semplicemente stupendi di verità e di drammaticità documentaria. Solo un uomo che vuole e sa cogliere della natura non le apparenze convenzionali e generiche, ma il pathos più originale e profondo, poteva vedere e farci vedere, in un atto così semplice come quello degli elefanti che sospingono dei grossi tronchi, dettagli di una verità talmente poetica.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 19-VIII-1939)

Lineare e schietto, (*il film*) inquadra una tenue vicenda in ambienti del Siam settentrionale, ripresi con intenti soprattutto documentari; ed alcuni episodi, come i lavori compiuti da un gruppo di elefanti in una foresta di tek, sono ben scorciati e ottimamente composti.

GIOVANNI PAOLUCCI (« *Giornale di Genova* », 19-VIII-1939)

I due protagonisti della vicenda sono veri campioni da antropologia, di cui si ammira il sorriso e il pianto, la disperazione e l'ira, e tutte le animazioni, quelle fisiche strettamente legate senza veli a quelle spirituali, che la vita esige e costringe. La regia di Paul Fejos, un ungherese noto per alcune opere di bellezza, ha dei punti di vista inediti, ed è corretta e in rapporto schietto con il materiale naturale che deve sfruttare; così che spesso illustra pagine di verità e di bellezza. La lotta che il bravo siamese deve aspramente condurre per strappare alla terra di che vivere, la difesa vigile e continua contro i pericoli delle belve, la caccia alla tigre e la sua cattura, sono momenti osservati con fine intelligenza e con una scioltezza di movimento che è a volte poetica.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 19-VIII-1939)

(...) Un film di paternità abbastanza bizzarra: prodotto da una casa svedese (la Svensk Filmindustri), è stato girato nel Thailand e diretto da un regista ungherese che sinora s'era fatto un nome non certo nel campo del film esotico, ma in quello psicologico-sentimentale: Paul Fejos, da cui s'è avuto in passato qualche film notevole. Quello odierno è dal canto suo uno di quei documentari romanzati, in cui scene di caccia alle belve e di usi e

costumi di paesi lontani sono intrecciate con una trama più o meno indovinata. (...) Questa parte (*relativa agli elefanti,* n.d.r.), vero e proprio documentario del lavoro di questi intelligenti bestioni nella foresta, è la più felice. Il filmetto non ha grandi pretese, ma ha tratti piacevoli e si vede volentieri.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 19-VIII-1939)

Se, esattamente al contrario della natura, il cinema non avesse come legge lo spreco e la dispersione delle forze, un uomo delle qualità di Paul Fejos dovrebbe essere continuamente alla macchina da presa. Invece erano alcuni anni che vagava in cerca di un impiego tra Parigi, Hollywood e Londra. (...) La semplice vicenda è raccontata in uno stile semplice, a volta a volta attraverso dialoghi in dialetto siemese, sottotitoli in francese, e nelle parti più documentarie, didascalici commenti di un invisibile *speaker* con una mescolanza che sembrerebbe eterogenea se invece non si accordasse così bene con il piano familiare onesto tono istruttivo del film. C'è una cura manifesta di evitare la retorica dell'esotismo, anche a costo di attenuare le tinte di effetto spettacolare: quasi si direbbe il tentativo di fare una giungla all'acquarello.

* * *

FRANCESCO PASINETTI (« *Cinema* » *n. 77, Roma,* 10-IX-1939)

La trama è primitiva e il racconto è condotto amorosamente dai due registi, fra i quali spicca il nome di Fejos come quello di un regista che si è spesso rivolto alla narrazione di fatti semplici, fra due personaggi. Siano essi un impiegato e una impiegata in un giorno di festa a New York (*Primo amore*) o due esseri qualunque per le strade di Vienna (*Viva la vita!*) o, come nel caso di *Un pugno di riso,* due giovani sposi siamesi. Si nota nell'idillio, nella vita di ogni giorno dei due esseri, all'aperto, quella soavità propria del regista di *Primo amore.* E' un film modesto, senza interni, salvo che per l'inizio, evidentemente aggiunto dopo. (...) Un largo episodio ha un carattere quasi documentario: quello degli elefanti che vengono condotti nella foresta per i trasporti; c'è un evidente distacco tra questa parte e il resto del film, ma non tale da far perdere l'omogeneità al racconto.

REGISTI

Per Lindberg

GLAD DIG I DIN UNGDOM

R.: Per Lindberg - *s.*: da un romanzo di Wilhelm Moberg - *sc.*: Wilhelm Moberg - *f.*: Ake Dahlqvist - *m.*: Jules Sylvain, Gunnar Johannson - *int.*: Peter Höglund, Birgit Tengroth, Carl Ström, Hilda Borgström, Erik Berglund, Anders Herikson, Gösta Gustaflson, Anna Lindhal - *p.*: Svensk Filmindustri, 1939.

PRESENTATO ALLA VII MOSTRA (1939) - UNA DELLE CINQUE COPPE DELLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA (collettivamente assegnata alla selezione dei film svedesi. Quinta nell'ordine di citazione).

Knut Töring è un giornalista che si trova in un momento di crisi interiore. Anni addietro egli ha lasciato la campagna, dove è nato e ha trascorso la giovinezza, perché

incapace di sopportare più a lungo l'atmosfera retriva e meschina del villaggio, caratterizzata da grettezza e avidità. Abbandonati i suoi e una ragazza della quale è innamorato, egli si è quindi trasferito in città, diventando giornalista. Ma anche la vita cittadina lo ha lasciato profondamente insoddisfatto, perché in essa Knut ha ritrovato quella stessa grettezza e quelle meschinità che lo avevano indotto a lasciare la campagna; particolarmente lo disgusta l'universale caccia al successo materiale. Sono passati gli anni, Knut si è sposato e ha due bambini; ma cresce sempre più in lui l'insoddisfazione per il proprio lavoro e l'insofferenza per l'ambiente che lo circonda e lo soffoca. Ora Knut ritorna col pensiero alla giovinezza e rievoca l'idillio con Ebba, suo primo amore, nato in tempo di mietitura e vissuto impetuosamente fino al momento della decisione di lasciare il villaggio per inseguire il suo sogno « cittadino ». Egli ricorda i suoi incontri con Ebba, le ore liete e gli istanti di trepidazione vissuti insieme, infine il distacco da lei. Ritornando alla realtà della crisi presente, Knut riconsolida il proposito di lasciare il giornale e i continui compromessi con la propria coscienza cui, rimanendo, sarebbe costretto. Alla moglie, la quale gli fa presenti le difficoltà che a tale passo seguiranno, egli riafferma il principio secondo cui un uomo, per realizzare se stesso, deve tutelare la propria dignità e salvaguardare gli ideali in cui crede. La moglie ne conviene, ed è solidale con Knut nella sua decisione.

* * *

GUIDO ARISTARCO (« *La Voce di Mantova* », 8-IX-1939)

(...) Lo ha affermato (*che il cinema svedese è più vivo che mai,* n.d.r.) sopratutto con le sequenze indimenticabili che descrivono l'amore di Ebba e di Knut, un amore pieno, senza limitazioni e senza restrizioni, un amore che è anche peccato, ma un peccato fatto di tenerezza, di poesia, d'una sensibilità quasi musicale, di una sensualità che non è mai sfacciatamente cruda anche nella sua visibile nudità, perché trattata con arte e piena di idealismo. Lindberg è il regista: una rivelazione.

SANDRO DE FEO (« *Il Secolo XIX* », *Genova,* 13-VIII-1939)

(...) Le pagine più belle e ineffabili del film sono quelle dell'idillio dei due adolescenti. (...) Qui la natura, una natura da paese protestante, fa solo da sfondo. I protagonisti assoluti sono i due ragazzi; e il loro non è un amoretto, ma un amore pieno e un pieno peccato. Raramente si sono visti sullo schermo due adolescenti mettere tanto vero trasporto, tanto affetto, tanta tenerezza nella loro sensualità; tanto sentimento che l'audacia di certe scene ne è neutralizzata. Non è certo il caso di parlare di innocenza; ma non è nemmeno il caso di parlare di vizio. (...) Bisogna dire però che il regista è stato aiutato da due interpreti d'eccezione: lui, Peter Höglund, con una maschera che ha l'asprezza e la bruttezza tipica dell'età critica; lei, Birgit Tengroth, fiorente e piena di slancio innamorato.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 13-VIII-1939)

(...) E' un film sincerissimo, talvolta persino ingenuo; e fresco; e umano; a patto di saperne superare alcune lentezze, e alcuni sviluppi rimasti allo stadio intenzionale. (...) L'assunto del film è delicato, profondamente poetico. (...) Già il « soggetto » di per sé, nella sua apparente modestia, è umano, toccante; molti dei suoi elementi, come si è accennato, rimangono allo stadio intenzionale, si risolvono in parole; ma parecchie rievocazioni di quell'adolescenza, con l'episodio di un sano, quasi primordiale idillio, sono altrettante pagine degne di un poeta, degne del cinema svedese dei tempi migliori.

MARIO MENEGHINI (« *L'Osservatore Romano* », *Città del Vaticano,* 8-IX-1939)

Questo desiderio che gli (*al protagonista,* n.d.r.) fa ripetere: « voglio vivere la mia vita » lo rende egoista, gli fa relegare in sottordine un affetto giovanile, e per nulla vagliare la responsabilità di un grave atto commesso. Non staremo a considerare la relativa importanza che a tale atto la mentalità protestante di quei siti suole annettere; tuttavia a noi cattolici e latini risulta urtante, deplorevole a simiglianza della sconvenienza di aver ritratto taluni episodi estremamente delicati. Riconosciamo il tatto con cui il regista ha saputo contenere le pagine maggiormente scabrose; comunque, se in sede estetica la fatica di Lindberg offre anche una apprezzabile serie di saggi, dal punto di vista morale siamo obbligati a deplorare molti concetti e altrettanti episodi. Il procedimento iniziale è quello antiquato, evocativo, nondimeno la interpretazione dei vari motivi con a sfondo la bellezza dei campi, raggiunge talvolta una forza raramente presentata sugli schermi in questi ultimi tempi.

E. FERDINANDO PALMIERI (« *Il Resto del Carlino* », *Bologna,* 13-VIII-1939)

Carica di tradizione cinematografica, la Svezia di Stiller e Sjöström ha, ancora una volta, imposto un clima fantastico e una forza stilistica; e ne è uscita un'opera, che è la sommessa e potente rivelazione di molte creature: un'opera della quale vorremmo dire i cieli, le nevi, le case, i volti; e gli amorosi abbandoni; l'aria, insomma, e le anime.

GIOVANNI PAOLUCCI (« *Giornale di Genova* », 13-VIII-1939)

In questo film c'è un certo sapore nordico, di indagine introspettiva, di sensualismo panico e di rappresentazione commossa; ma tutto è alla superficie e, per uno spettatore scaltro, troppo ingenuo. Le schermaglie amorose dei due protagonisti, all'aria libera, (...) hanno una audacia infantile, che con primissimi piani, con particolari intensi, analizza le sensazioni più profonde dell'animo e del corpo. La regia di Lindberg si è soffermata su queste immagini con una innocente compiacenza, che indubbiamente gli deriva da una educazione puritana e paganeggiante insieme. E' nel suo stile, del resto, cogliere la fisionomia di un volto e il volteggiare e l'agire di un corpo con l'insistenza di una lunga inquadratura, sullo sfondo di nuvole mobili e di un cielo contrastato. (...) Un film che non interessa per la fotografia, di un bel chiaroscuro e di una vivacità luminosa non comune, e neppure per talune sequenze narrative di buona struttura, ma interessa solo per ciò che esprime: e se quanto esprime è informe e non convincente, la causa non è da riferirsi alla tecnica o al mestiere, ma all'intuito, alla intelligenza e alla inventiva del regista.

ENRICO ROMA (« *La Sera* », *Milano,* 14-VIII-1939)

(...) ma film come questo, fatti di sfumature, di particolari squisiti, di immagini vorrei dire sublimi, non si possono raccontare. Interamente padrone della materia, con un soggetto che ci richiama alla mente tutta la concettosa e originale letteratura nordica — a cominciare da Ibsen — *Giovanotto, goditi la tua giovinezza,* pur nella sua tipica ambientazione, sotto molti riguardi ha un contenuto universale almeno nel tema, servendo allo stesso tempo a farci conoscere aspetti di

un popolo, di una razza. Come cosa d'arte, il film è di quelli che di tanto in tanto restituiscono nobiltà indiscussa al cinema, un respiro di poesia e di bellezza estetica. Sarebbero sufficienti le sequenze in cui è descritto l'amore tra Knut e Ebba, per collocarla tra le opere attuali più espressive.

ALBERTO ROSSI (« *Gazzetta del Popolo* », *Torino*, 13-VIII-1939)

L'assunto, il tema, era oltremodo tentante e suggestivo: si trattava di rievocare la torbida adolescenza, il dramma del giovane che non si sente adeguato al suo ambiente, che è percorso dai fremiti di varie crisi, quella sensuale, quella religiosa, quella morale: che non si sa rassegnare a vedere la propria vita come una semplice continuazione di quella dei propri maggiori. Il tema a dir vero non era dei più facili a estrinsecare in azione visiva, in movimento: ma si sarebbe comunque desiderato una maggiore evidenza e perspicuità del racconto, un più vivo e persuasivo intrecciarsi delle varie fila di questa crisi complessa, dacché l'unico motivo che risalti evidente e che abbia una sua rappresentazione veramente interessante, e anzi a tratti oltremodo pungente e poetica, è quello della crisi sensuale; mentre le altre hanno un espressione più che altro verbale, che non trova stacco e rilievo. Comunque si tratta di un'opera dignitosa, ricca di notevoli intenzioni e realizzata con scrupolo ed amore estremi.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 13-VIII-1939)

Esso (*il film*, n.d.r.) è molto interessante, non solo per il concetto religioso e umano che vi si intravvede, ma anche per le scene belle e cinematograficamente sentite che indubbiamente contiene. Però la situazione psicologica sulla quale s'imposta è troppo confusa e artificiosa, e la conclusione troppo forzata e letteraria per convincere. (...) La tesi è idealmente giusta, ma sia il processo spirituale che nella sua giovinezza spinge il protagonista alla rivolta contro il proprio ambiente, sia l'altro processo inverso che nella maturità lo riconduce alle origini, sono superficialmente rappresentati, per cui la sua crisi resta puramente verbale e dialettica. C'è però nel film una parte bellissima, ed è quella dell'amore di Ebba.

FABRIZIO SARAZANI (« *La Voce d'Italia* », *Roma*, 13-VIII-1939)

Lo stile di questo film (...) è di una sensibilità esemplare; espressa, cioé, in una maniera piana ed ingenua, con un lirismo fotografico luminoso di sequenze aperte all'aria libera della campagna, fra cielo e campi. Il regista Per Lindberg adopera la macchina come la penna; le sue visioni hanno il sapore di vere e proprie strofe; azione e visione si accordano in una armonia che ricorda quella dei sonetti a rima obbligata. Il film, se ha un difetto, bisogna rilevarlo nella lentezza attraverso la quale l'autore vuole dimostrare la sua tesi; ma, al di là del soggetto sussistono, estranee alla trama, alcune mirabili ed incantate descrizioni campestri ed alcune bellissime sequenze d'amore. (..) Rare volte, sullo schermo, l'abbandono amoroso è stato descritto con tanto coraggio e nello stesso tempo, con tanta purezza d'espressione. Mentre in *Estasi* le scene d'amore rasentavano motivi morbosi di peccato, qui tutto è di una prepotenza lirica e fresca ed i gesti non contano se non per rendere più spirituale la descrizione coraggiosa dei loro abbracci e dei loro baci.

* * *

FRANCESCO PASINETTI (« *Bianco e Nero* », *Roma, settembre* 1939)

Da un film come *Giovane, godi la tua giovinezza* si deduce che la migliore tradizione svedese è ancor viva, che i presupposti letterari sono superati da una realizzazione in cui ogni elemento specifico del cinematografo ha una adeguata funzione. Tuttavia il lato debole del film può essere considerato proprio il racconto, cioè la struttura del racconto, per quanto una tale manchevolezza possa essere giustificata dalla stessa impostazione della vicenda. Qui, come in altri film, si è usato di quel procedimento di evocazione, da parte di un personaggio, di episodi trascorsi, le cui proporzioni pertanto possono anche non avere un sostanziale equilibrio. Qui si dà maggior rilievo a talune sequenze, minore rilievo ad altre. In certi casi lo sfondo sovrasta sull'azione, in altri vi è aderenza tra questa e quello. Il regista Per Lindberg ha saputo guidare ottimamente gli attori e non v'è dubbio che le scene tra i due personaggi principali (...) superino scene analoghe, per la loro intensità, di film d'altri paesi. Alludiamo, evidentemente, alle scene erotiche, in cui i propositi non rimangono mai allo stato intenzionale. (...) Per Lindberg, pur dimostrando talune compiacenze, è stato sufficientemente accorto nel comporre le situazioni più scabrose; valendosi, oltre che degli interpreti, dell'operatore Ake Dahlqvist in modo adeguato. E come al primo episodio corrisponde una fotografia senza rilievo e piatta, in tutta la parte evocata gli effetti raggiunti dall'obbiettivo e dai filtri usati dall'operatore risultano particolarmente efficaci. Se questi episodi in cui il paesaggio è di sfondo o vien mostrato il rapporto tra i due giovani, il loro amore, sono alquanto suggestivi, meno lo sono altri (quelli in cui il giovane è mostrato attento ai suoi studi, per esempio); episodi cioè di caratteri più normali, e che pertanto forse meno interessavano il regista il quale appare addirittura ingenuo nel modo con cui li rappresenta.

REGISTI

Gustav Molander (*)

SVEDENHIELMS

R.: Gustav Molander - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di Hjalmar Bergman - *sc.*: Stina Bergman - *f.*: Ake Dahlqvist - *m.*: Eric Bengtsson - *scg.*: Terrence Wendt - *int.*: Gösta Ekman, Karin Swanström, Björn Berglund, Ingrid Bergman, Hakan Westergren, Tutta Rolf, Sigurd Wallen, Nils Ericsson - *p.*: Svensk Filmindustri, 1935.

PRESENTATO ALLA III MOSTRA (1935) - UNA DELLE MENZIONI SPECIALI PER « PREGI PARTICOLARI ».

La famiglia Svedenhielms è composta dal padre ingegnere, un geniale inventore sempre squattrinato; dal figlio maggiore che collabora con il padre ed è innamorato di una ragazza molto ricca e campionessa di atletica; da un altro figlio, brillante aviatore, ma spendaccione e un po' scapestrato; da una figlia attrice convinta di essere un'artista; e infine da una vecchia governante, Marta. La famiglia — tutto sommato alquanto scombinata — spera che l'ingegnere otterrà il Premio Nobel, in riconoscimento dei suoi meriti scientifici, e che si potranno così sanare alcune situazioni d'ordine finanziario. Tali speranze successivamente sembrano compromesse; ma invece il premio gli viene effettivamente as-

(*) 1934 - EN STILLA FLIRT.
1938 - EN KVINNAS ANSIKTE (Medaglia di segnalazione per il complesso artistico).

segnato. A questo punto all'ingegnere si presenta un vecchio usuraio, il quale cova rancori verso la famiglia Svedenhielms, e gli esibisce delle cambiali rilasciategli, con falsa sua firma. Il vecchio promette di pagare. Ma, mentre si prepara per ricevere il premio, il suo dolore prorompe, ed egli pensa di rifiutare il riconoscimento sentendosene indegno. Uomo onestissimo, l'ingegnere vuole ora scoprire gli autori — o l'autore — del falso; e proprio quando sta facendo confessare il figlio aviatore, interviene la vecchia Marta, la quale — attirando su di sé l'ira del vecchio — si addossa ogni colpa e dichiara che l'ha fatto per aiutare gli Svedenhielms nei momenti difficili. Con questo salvataggio dell'onore di padre e figli la serenità ritorna in famiglia, e l'ingegnere accetta il premio.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 29-VIII-1935)

Il film, che la sceneggiatura fa manovrare con grande accortezza fra la commedia e il dramma, ha divertito e interessato il pubblico per la sua leggerezza e la sua finezza. (...) Gli interpreti, specie Gösta Ekman nella parte dello scienziato e Karin Svanström in quella della zia, eccellenti.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 29-VIII-1935)

Il film è piacevolissimo, realizzato con una cura meticolosa di ogni particolare e, tolto l'inizio, un po' lento, con un buon ritmo cinematografico. La regia di Gustav Molander è limpida, leggiera, sicura, felicissima nelle inquadrature che riescono altrettanti quadri deliziosi e si sa giovare di un non comune intuito artistico per ottenere con certi brevi colpi di luce che illuminano rapidamente un oggetto, una candela, un vaso, degli effetti bellissimi. (...) La fotografia è splendida e superba l'interpretazione. Gösta Ekman ha reso il carattere un po' bohémien dello scienziato in forma felicissima, con naturalezza, con sobrietà, misura, e nello stesso tempo con una vigoria non comune. Ma tutti gli interpreti sono ottimi.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 29-VIII-1935)

(...) Una vicenda ricca di sapore e di garbo e ottimamente condotta, in interni descritti con un'intima arguzia (...) per la grande misura e il parecchio buon gusto della regia di Gustav Molander, per un Gösta Ekman che si rivela un efficacissimo attore, fra altri interpreti tutti lodevoli, la proiezione è trascorsa fra molte risate ed è stata infine accolta da un lungo applauso convinto.

FRANCESCO PASINETTI (« *Gazzetta di Venezia* », 29-VIII-1935)

E' un film garbato, gustoso, con interpreti affiatati, con allestimento scenico dignitoso, con una fotografia stupenda. E' vero che partecipano a questo film gli assi della cinematografia svedese: il regista Molander, l'operatore Dahlqvist, la giovane attrice Tutta Rolf, l'attore Gösta Ekman; ma è anche vero che se basta un complesso artistico di prim'ordine per creare un buon film — relativamente al resto della produzione dello stesso paese — non basta generalmente per un confronto con la produzione internazionale; il cinema svedese tiene invece il confronto benissimo; più che quello polacco o cecoslovacco.

Da questo film si nota come tenda a schemi appunto internazionali; ma ponendovi però un gusto che è proprio del paese d'origine.

* * *

Marco Ramperti (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 15-IX-1935)

Più volentieri abbiamo approvato, quest'anno, il saggio svedese, gli *Swedenhielms,* ben diretto dal Molander e con la solita Tutta Rolf, sale e pepe di tutte le minestre di lassù. E' la figurazione ciclica di una famiglia scandinava, e si giova, tra l'altro, di un ottimo dialogo (...).

Svizzera

REGISTI

Werner Hochbaum (*)

DIE EWIGE MASKE

R.: Werner Hochbaum - *s.*: da un romanzo di Léo Lapaire - *sc.*: Werner Hochbaum, Léo Lapaire, Kurt Ganger - *f.*: Oskar Schnirch - *m.*: Anton Profes - *scg.*: Hans Jacobi - *int.*: Peter Petersen, Mathias Wiemann, Olga Tschechowa, Thekla Ahrens, Tom Kraa, Franz Schafheitlin - *p.*: Progress Film, 1935.

Presentato alla III Mostra (1935) - Medaglia della Corporazione dello Spettacolo per il miglior studio psicologico.

Un giovane chirurgo, il dottor Dumartin, durante una epidemia di encefalite, di fronte alla quale la scienza sembra impotente, decide di provare un siero — frutto di sue esperienze — su di un paziente. Ciò avviene all'insaputa del primario, ma con il consenso della moglie dell'infermo. Quando egli già crede di aver vinto il male, un improvviso collasso uccide il malato. Accusato dalla vedova, disapprovato dai suoi colleghi e dai suoi superiori, il medico non resiste al rimorso e tenta di uccidersi, gettandosi in un canale. Viene salvato, ma la sua mente si è ormai ottenebrata. Ricoverato nella clinica dove aveva compiuto le sue ricerche, rimane vittima di tormentose allucinazioni. I medici che lo curano decidono di compiere un ardito esperimento, con la collaborazione della vedova che aveva accusato ingustamente Dumartin di averle ucciso il marito. La donna si finge ammalata di encefalite e chiede di essere curata dal dotor Dumartin con il suo siero. La finzione raggiunge il suo scopo provocando nel folle uno shock *liberatore. Ritrovata la ragione, egli potrà riprendere il suo lavoro, con la soddisfazione di sapere che il suo paziente era morto in realtà di embolia, quando già il siero aveva cominciato a produrre effetti positivi.*

* * *

Anonimo (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 27-VIII-1935)

Il regista Werner Hochbaum, che dicono è un giovanissimo, ha condotto il film, specie nella prima e nell'ultima parte ove il dramma si svolge su di un piano reale, con grande abilità e acutezza di dettagli e di tocco, ma nella parte di mezzo nella quale ci descrive per visioni il processo intimo della pazzia si è troppo ricordato di precedenti modelli avanguardisti e surrealisti, riuscendo quasi sempre arbitrario e poco convincente. Interpretazione molto buona specie da parte di Mathias Wieman e di Peter Petersen.

Anonimo (« *Gazzetta di Venezia* », 27-VIII-1935)

Il film è raccontato con ritmo preciso, si vale di ottimi interpreti. Nella seconda parte, quando subentra il motivo dell'allucinazione, il regista dà libero corso alla sua fantasia; gli effetti non sono grossolani, i trucchi tecnici

---

(*) 1935 - VORSTADVARIETÉ (*realizzato in Austria*).
1936 - SCHATTEN DER VERGANGENHEIT (*realizzato in Austria*).

tendono sempre ad essere in funzione di un risultato artistico, ma non sempre vi riescono. Preferiamo quindi la bellissima ambientazione del film nella prima parte: un'ospedale ben descritto, meglio che in *Uomini in bianco,* con grande accuratezza.

ORAZIO BERNARDINELLI (« *Il Messaggero* », *Roma,* 27-VIII-1935)

Non è la prima volta che un regista si misura nel trattare un caso di follia, ma Werner Hochbaum è un regista di avanguardia e nel realizzare per lo schermo il possente lavoro di Léo Lapaire egli, con una tecnica sicura, incisiva e immediata, ha saputo rendere con una drammaticità possente il farneticante smarrimento del cervello dello sfortunato medico e il suo folle sdoppiamento. Con una serie di inquadrature sobrie, nette, staccate, giunge fino al travolgente scoppio della pazzia: poi è l'allucinazione continua, ossessionante, rafforzata dalla improvvisa dissonanza del commento sonoro mentre la *maschera eterna* della morte ghigna in ogni angolo agli allucinati e alla mente sconvolta del folle. Ottima è la discesa dell'ascensore con quei passaggi dall'ombra alla luce riflessi sul volto del paziente cui l'impressione della discesa dà la sensazione di sprofondare lentamente nell'acqua del fiume da cui poco prima era stato salvato.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 27-VIII-1935)

Il soggetto è artificioso e suggestivo quanto basta perché un giovane possa invaghirsene. Il film è condotto nella prima e nell'ultima parte con una misura un po' gelida, ma assai meditata, ricorda un *Uomini in bianco* veduto da uno svizzero che abbia fatto suo il meticoloso procedere di molto cinema tedesco. Ma è poi lo stesso cinema che, nella parte centrale, giuoca al giovane regista un pessimo tiro. E' l'espressionismo che pretende di rendere visibili i fantasmi che sconvolgono la mente del dott. Dumartin; e allora, fra sovrapposizioni e macchie bianchiccie che danzano le loro ridde, fra scenografie per sarcofago e sfilate di danzatrici, fra incubi e allucinazioni, è evidente il desiderio di riattaccarsi a *Il gabinetto del dott. Caligari* che dell'espressionismo cinematografico fu il proclama. Ma il desiderio è soltanto un desiderio, molti elementi di quelle visioni si risolvono nel gratuito e nell'arbitrario; e si ha allora una strana e grave rottura nello stile altrimenti compatto e frigido del film, interessante e promettente esordio di un giovane regista.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova,* 27-VIII-1935)

(...) realizzato (*il film,* n. d. r.) da due uomini di grande ingegno, lo scrittore Léo Lapaire, autore del romanzo, dello scenario, dei dialoghi, e il direttore Hochbaum. E' un film elaborato, pensato, profondo che segna una data nella storia del cinema perchè il cinema non aveva ancora affrontato così decisamente il mondo psicologico. (...) L'originalità del film sta soprattutto nella rievocazione che ci dà del labirinto psichico nel quale il subcosciente del medico si dibatte inseguendo la sua ossessione: l'idea di lottare con la morte. Il film è fotografato squisitamente, ha interpreti superbi ed un commento sonoro bellissimo dovuto al compositore svizzero A. Profes.

REGISTI (Doc.)

Curt Oertel

MICHELANGELO, das Leben eines Titanen

R.: Curt Oertel - *sc.*: Curt Oertel - *commento*: Robert Vincent - *f.*: Curt Oertel, H. Ringger - *m.*: Alois Melichar - *p.*: S. G. Pandora Film, 1938. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938) - MEDAGLIA DI SEGNALAZIONE PER LA REGIA. (Di questo film esiste una diversa edizione a cura di Robert Flaherty e di alcuni suoi collaboratori: *The Titan*: *Story of Michelangelo*, presentata a New York nel 1950).

REGISTI (Cort.)

Hans Richter

LA CONQUETE DU CIEL

R.: Hans Richter - *scen.*: Hans Richter - *m.*: Darius Milhaud - *p.*: Central-Film, 1937-38. (*Cortometraggio*).

PRESENTATO ALLA VI MOSTRA (1938).

U. R. S. S.

REGISTI

Grigori Aleksandrov

VESELYE REBJATA

R.: Grigori Aleksandrov - *scen.*: Grigori Aleksandrov - *f.*: Vladimir Nilsen - *m.*: Isaac Dunaevskij - *canzoni*: V. I. Lebedev-Kumar - *int.*: Leonid Utessov, Liubovi Orlova, E. Tiapkina, F. Kurichin, G. Arnold, R. Erdman - *p.*: Moskinokombinat, 1934.

Presentato alla II Mostra (1934) - Coppa della Biennale per la migliore presentazione statale (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.).

Kostia, un giovane contadino amante della musica, giunto con la sua mandria ad una spiaggia « borghese » affollata di bagnanti, vi incontra una giovane signora. La donna, leggera e sciocca, lo scambia per un direttore d'orchestra e lo invita al suo palazzo perché rallegri i suoi ospiti. Kostia accetta l'invito. Mentre egli sta suonando, la sua mandria — richiamata dalla musica del padrone — si avvicina al palazzo e fa irruzione nelle stanze provocando grande scompiglio e mettendo tutto a soqquadro. Nella casa della ricca signora Kostia conosce una ragazza, che vi lavora come cameriera. Se ne innamora, ricambiato. Cacciato in seguito alla scoperta della verità sul suo conto, Kostia si reca in città e qui, dopo varie grottesche e clamorose peripezie, finisce per esibirsi con la sua orchestra al teatro « Bolshoi », dove ottiene grande successo. Alla trionfale serata è presente anche la ragazza amata da Kostia, da lui ritrovata in città.

* * *

Anonimo (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 27-VIII-1934)

Il film è una parodia musicale fortemente giazzistica, con elementi spesso ispirati ai « cartoni » animati americani, qualche tocco satirico alla Clair (per esempio la scena dei vocalizzi e delle uova), un film lungo e tecnicamente non sempre felice, come nelle scenografie e nelle truccature. Però in certe parti fatto con un brio indiavolato, e questo brio valse a sostenere il pubblico.

Mario Gromo (« *La Stampa* », *Torino*, 19-VIII-1934)

Alcuni frammenti di *Ragazzi allegri*, dell'Alexandroff, (...) hanno sollevato vivissima ilarità per alcune virtù comiche e parodistiche (...).

* * *

Marco Ramperti (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 9-IX-1934)

(...) Il regista sovietico di *Ragazzi allegri* ha saccheggiato, letteralmente, gli americani, e in particolare Walt Disney — come in quel punto in cui le rondini si inseriscono, quali semicrone nel pentagramma, tra i fili del telegrafo; o allora in cui sono martellate, a regola di *xylophone*, delle pentole asciuganti al sole — e il sintomo mi pare gravissimo, in rapporto alla pretesa, profetica originalità dei figli di Stalin. Tutto può essere concesso a degli autori rivoluzionari, meno che il plagio: cioè a dire, meno che una servitù. (...) Ora, *Ragazzi allegri* offertoci a modello di una loro immaginazione umoristica, è quanto di più disordinato e pletorico, di più

annoiante e repellente si possa immaginare: se ne togli la scena iniziale, d'una gioiosa ariosità, l'episodio delle bestie invadenti la casa (...) e quello della baruffa tra i musicanti: scena artisticamente bestiale, rivelatrice di un costume che non persuade, in coscienza, circa la fraternità di quel popolo fraterno. (...) E quei salti di tono, da un pianto assurdo a un riso senza senso! e quelle ostentazioni realistiche che pretendono a satira di vita borghese, là nella sfilata di piedi e di preteriti mostruosi sulla spiaggia! e quelle brutte donne, così tozze, così goffe, così sguaiate! (...) Che resta dunque? Resta una animazione trascendente, spettacolare, da balletto russo; un funanbolismo alla Callot, barbaro e forte, impennacchiato e fanciullesco; qualcosa che sta tra il rito pagano e la sagra zingara, e sa, malgrdo tutto, d'indipendenza e di forza e di letizia e di vita.

REGISTI

Aleksandr Dovzenko

ZEMLJA

R.: Aleksandr Dovzenko - *scen.*: Aleksandr Dovzenko - *f.*: Danilo Demuckij - *m.*: L. Revuckij - *scg.*: V. Kricevskij - *int.*: Semion Svasenko, Stepan Skurat, Julia Solnceva, Elena Maksimova, I. Franko, Pëtr Masocha, V. Michajlov, N. Nademskij - *p.*: VUFKU, 1930.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

La costituzione di un kolchoz provoca tra gli abitanti di un villaggio ucraino una profonda divisione. A favore del collettivo agrario si schierano i contadini poveri e medi, specialmente quelli giovani; contro di esso si schierano gli anziani e sopra tutto i kulak. Esponente delle idee rivoluzionarie e segretario del kolchos è il giovane Vassili, il quale accoglie con entusiasmo l'arrivo di un trattore, che preannuncia i tempi nuovi e l'avvento dell'agricoltura meccanizzata. Ma — mentre torna, di notte, danzando, da un convegno con la fidanzata — Vassili viene ucciso a tradimento con una fucilata dal figlio di un kulak, il quale — per la paura di vedere lesi i suoi privati interessi — si era fatto paladino delle idee controrivoluzionarie. Il funerale di Vassili si svolge tra i campi, in un'atmosfera panica, in cui la vita (una donna colta dalle doglie) fiorisce accanto alla morte. Il sacrificio di Vassili crea un fronte unico tra tutti i contadini (anche il padre del giovane, che inizialmente era stato dubbioso circa la bontà delle nuove idee, si converte ad esse); e il kolchoz verrà costituito.

IVAN

R.: Aleksandr Dovzenko - *scen.*: Aleksandr Dovzenko - *f.*: Danilo Demuckij, Juri Ekelcik, Michajl Glider - *m.*: Juli Mejtus, Boris Liatosinskij, Igor Belza - *scg.*: J. Chomazo - *int.*: Pëtr Masocha, K. Bondarevskij, S. Skurat, S. Sagaida, D. Golubinskij, A. Zapolskij, J. Teresko, F. Barvinskaia, N. Nademskij, Jarosenko, A. Chvylia - *p.*: Ukrainfilm, 1932.

PRESENTATO PARZIALMENTE ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.). (Film specificamente menzionato nella motivazione).

Ivan, un giovane contadino ucraino, lascia i suoi campi per recarsi a lavorare come manovale nel cantiere di costruzione di una gigantesca diga idroelettrica sul Dnieper. Il periodo di acclimatamento è particolarmente difficile per Ivan, il quale si sente ancora legato ai campi da cui proviene. Ma con il passare del tempo il giovane avverte i segni di un mondo fino allora a lui sconosciuto. Il suo contatto con le macchine, con i compagni di lavoro, con una vita dal ritmo ben più intenso, lo trasforma grado a grado in un uomo cosciente delle proprie responsabilità sociali. Il contadino Ivan si trasforma così in un operaio.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 18-VIII-1934)

Il Dovcenko, con l'Eisenstein e il Pudovkin, è uno dei tre santoni della cinematografia sovietica; e se questa sua descrizione del giungere della primavera con quegli ultimi ghiacci che si sciolgono alla deriva, e già il cielo è percorso da bianche nubi, e le sponde del fiume si destano, è una bellissima pagina, che dire, poi dell'amplissimo capitolo che subito segue, il fervore dell'immane cantiere, il canto del lavoro intenso e fecondo intorno ad una diga idroelettrica che sorge, il risveglio del giovane Ivan, un contadino che s'è fatto manovale ed è sorpreso e affascinato e felice per quell'opera della quale si sente infinitesima parte, ma parte vitale? Chiaroscuri d'acquaforte, scorci audacissimi e sempre dominati da una mano maestra, un montaggio impeccabile, una fotografia prodigiosa, un commento sonoro che talvolta s'avanza in primo piano e da sfondo corale diventa incisivo, con la perfezione di un accento in un verso. Grande, vero cinematografo.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 24-VIII-1934)

(..) Confesso che mai, in vita mia, ho avuto un'emozione cinematografica più pura e più forte di quella che mi ha dato il frammento di *Ivan* di Dovcenko. E' la storia di un giovane contadino, portato dalla remota provincia dei suoi padri a lavorare in un immenso impianto idroelettrico sul Dnieper: le sue prime impressioni davanti a quel pauroso miracolo della tecnica, il suo gioioso inserirsi nel nuovo lavoro. Qui non polemica né propaganda: un grande tema moderno ed umano, espresso con semplici mezzi e con proporzioni titaniche. Se dovessi pensare a qualcosa a cui accostare questo frammento, penserei a *Guerra e pace*. E' la stessa arte piena e vitale, un'arte che ha la forza splendente e perenne dei grandi fiumi.

REGISTI

Nikolai Ekk

PUTEVKA V ZIZN

R.: Nikolai Ekk - *scen.*: Nikolai Ekk, A. Stolper, R. Ianuskevic - *f.*: V. Pronin - *m.*: J. Stoliar - *scg.*: I. Stepanov, A. Evmenenko - *int.*: Ivan Kyrla, Nikolai Batalov, Michajl Zarov, A. Scriabina - *p.*: Mezrabpomfil'm, 1931.

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932) - PREMIATO NEL REFERENDUM TRA IL PUBBLICO PER LA REGIA « PIU' CONVINCENTE ».

Tra le tristi eredità lasciate dalla prima guerra mondiale nell'Unione Sovietica vi erano migliaia e migliaia di ragazzi abbandonati, i quali avevano formato delle bande e si erano dati al brigantaggio. La vicenda del film si riferisce alla rieducazione di una di queste bande ad opera del giovane educatore Sergeev, fautore dei metodi pedagogici di Makarenko, fondati non sulla coercizione, ma sulla fiducia, sulla libertà, sulla responsabilità e sul lavoro. Tale banda — il cui capo è soprannominato Mustafà — viene da Sergeev condotta in campagna ed allogata in un convento abbandonato. Ai ragazzi viene affidata la gestione di laboratori cooperativi, dove essi dovranno imparare un mestiere. Lo scatenarsi di inondazioni provoca una sospensione delle ordinazioni rivolte ai laboratori, una sospensione del lavoro e di conseguenza una rivolta dei ragazzi. Ma Sergeev riesce ad ottenere da Mosca l'assegnazione di un nuovo lavoro: la costruzione di un tronco di strada ferrata. Un altro gruppo di ragazzi abbandonati — il cui capo si chiama Kolka — ha chiesto e ottenuto

dalla Commissione per l'Infanzia di Mosca di entrare a far parte dei gruppi di lavoro diretti da Sergeev. Questo fatto provoca la reazione del ladro Fomka, il quale si serviva dei ragazzi per le sue imprese brigantesche. Egli tenta di « ricuperarli » installando, nelle vicinanze della colonia, un locale di divertimento. Alcuni dei ragazzi cedono alle tentazioni. Ma il comitato direttivo della colonia scatena la lotta contro Fomka. Questi uccide Mustafà, ma alla fine deve darsi per vinto. Il sacrificio di Mustafà varrà a guadagnare alla causa propugnata da Sergeev anche gli ultimi « ribelli » della colonia.

* * *

ANONIMO (« *Gazzetta di Venezia* », 11-VIII-1932)

La cattura di una banda di ragazzacci e il loro avviamento al lavoro e alla vita ha trovato in Ekk un poeta che si serve del mezzo cinematografico per raggiungere una visione epica in cui i termini tecnici del cinema vengono superati da una genialità più ampia che non si sofferma sulle « trovate » in particolare ma conquista una elevata posizione di universalità. Il film è condotto con novità di invenzione e nello stesso tempo con grande disinvoltura. Vi è nello sviluppo dell'azione e in ogni singolo episodio un particolare senso del primitivo, di sentimenti immutabili e universali. Anche qui dunque un superamento dell'aderenza al soggetto. Quanto alla maniera di realizzare la pellicola, essa è assolutamente attuale. Come si è detto il superamento dell'espediente tecnico fa sì che non ci si possa soffermare sullo studio della tecnica della ripresa. Ekk non è un freddo applicatore di teorie: il modo di fare un film sembra innato in lui. La scena in cui Mustafà morto vien posto su una barella spinta dal treno che i ragazzi hanno costruito non può non essere ripresa che dall'alto, un po' di scorcio, come Ekk ha fatto. Scena in cui la genialità appare immediata e trasmette il sentimento con mirabile efficacia e immediatezza.

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 11-VIII-1932)

E' un film con una bellezza più riposta nei particolari che nel suo assieme frammentario; un film che a momenti interessa, a momenti, leggermente magari, stanca. All'episodio robusto fa riscontro, spesso, la scena di maniera: alla drammaticità comunicativa, una ricerca fastidiosa di effetti. Diseguale, obbedisce a un tema, a un presupposto da risolvere e da dimostrare rapidamente; e l'intero taglio del film ne risente, lo accusa questo sforzo di non perdere di vista il punto di arrivo. L'anima dei ragazzi rimane oscura: niente del loro migliorare, del loro evolversi, non un cenno, non un tocco in tanta successione di quadri che mostrano invece i laboratori e gli attrezzi con tanti particolari. Ecco una scena bella: quella finale. Libero da ogni preconcetto Ekk ha raggiunto la vera integrità drammatica. La più schietta di tutto il film. La foto si compiace e insiste sui primi piani dove si fa sfoggio di un verismo ostentato. Quando affronta i problemi di luce, di evidenza, si fa un po' modesta. Così qualche effetto di notte è stranamente povero; così le impressioni dell'alba hanno una meccanica precisione che ne attenua l'effetto. La registrazione sonora è limpida generalmente: le voci, invece, hanno una riproduzione secca, metallica.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 12-VIII-1932)

Ah, poterne dir quattro a quel commissario più o meno del popolo che in *Verso la vita* ogni tanto ha preteso che apparissero scritte di propaganda

comunista che negli istanti migliori rompono la visione con quei massicci caratteri in rilievo illuminati da luci radenti, o quell'altro che invece ha preteso che ogni tanto gli altoparlanti cantassero di tra le quinte canti rivoluzionari! Sono storture anche artisticamente assai gravi; grandemente danneggiano l'euritmia del film che quando può respirare il ritmo del suo respiro rivela invece una potenza d'arte tanto più indimenticabile quando si pensi a tutte le limitazioni che il direttore ha dovuto subire. (...) Ekk, non appena gli è stato possibile, ha saputo svincolarsi da queste difficoltà (*la tesi del film,* n. d. r.) apparentemente insormontabili, e malgrado tutto è riuscito a creare un capolavoro cinematografico. Due soli interpreti scelti tra attori (...) tutti gli altri presi dalla viva realtà, i giovani dalla strada e dai riformatori, le prostitute tra le prostitute, le guardie rosse tra le guardie rosse. Questi criteri quant'altri realistici mai si trasfigurano sullo schermo in un alone di autentica poesia scenica (...) Tipi ed episodi si alternano con rara potenza, in una potenza cupa e antica, in un dolore attonito, in una immensa desolazione; sarebbe assai lungo un esame minuto del film; ad esempio delle virtù espressive che vi si prodigano con grande semplicità di mezzi, basterà citare un impiego del « sonoro »: nel finale (...) l'ansimo di una locomotiva diventa il ritmo di una marcia funebre ed eroica insieme (...).

V. Q. (« *Il Messaggero* », *Roma,* 17-VIII-1932)

La migliore impressione l'hanno fatta senza dubbio le scene del film russo che, certamente, è il più bello di tutti i film dati al Congresso se si pensi, anche, che la maggior parte degli attori sono dei comuni ragazzi di strada che attraverso una grande opera statale vengono appunto portati, come dice il titolo, « verso la vita ». L'Ekk, che è uno dei più valenti registi sovietici, ha usato nella sua realizzazione le più audaci trovate della tecnica cinematografica.

* * *

MANLIO MISEROCCHI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano,* 28-VIII-1932)

Chi ha parlato un linguaggio nuovo è la Russia. *Verso la vita* è un trionfo della tecnica e dell'originalità di vedute, oltre alla vittoria del regista pel tramite del quale si inaugura una concezione nuova: prendere gli attori dalla folla di cui interpretano le vicende. Sono i piccoli bolscevichi che vivono affamati sotto i ponti della Neva o intorno alle muraglie del Kremlino i protagonisti magnifici. Altra innovazione riflette la musica; la quale non deve essere presa a caso e appiccicata al film, ma derivare da esso in modo che i suoi suoni partecipino attivamente con l'azione.

REGISTI

Vladimir Petrov

GROZA

R.: Vladimir Petrov - *s.*: dall'omonimo lavoro teatrale di A. N. Ostrovskij - *sc.*: Vladimir Petrov - *f.*: V. Gardanov - *m.*: V. Scerbacev - *scg.*: N. Suvorov - *int.*: Alla Tarassova, N. Ciuvelev, M. Tarchanov, V. Massalitinova, I. Zarubina, M. Zarov, M. Zarev - *p.*: Lenfilm, 1934.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934). - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.).

In una cittadina di provincia sul Volga, Katia — giovane donna appassionata e schietta — avendo dovuto sposare, senza amore e contro i suoi desideri, Tichon, è finita in una famiglia oppressa dalla tirannia della madre — la Kabanova —, donna dispotica, egoista e bigotta. Katia cerca inutilmente di legare con la suocera e inutilmente ricorre al marito, individuo abulico e succube della madre, il quale non solo non le è di aiuto, ma apertamente le dimostra il suo disinteresse e infine la sua ostilità. L'ambiente opaco e soffocante stringe Katia in una morsa sempre più stretta, rendendola sensibile al fascino del giovane mercante Boris, giunto nel frattempo da Mosca. Katia — data la sua rettitudine e la sua religiosità — cerca di resistere alla tentazione. Ma l'atteggiamento verso di lei del marito e la suggestione esercitata su di lei dalla cognata — donna maligna e avida —, con la quale essa si è confidata, finiscono per indurla, in un momento di maggiore sconforto, a cedere a Boris. Commesso l'adulterio, Katia è dominata dal rimorso e confessa la propria colpa. Trattata senza pietà dai familiari e abbandonata dall'amante essa — disperata — si uccide, gettandosi nel Volga.

* * *

ANONIMO (« *Corriere della Sera* », *Milano*, 16-VIII-1934)

L'efficacia del dramma non ha guadagnato nulla dalla realizzazione cinematografica, condotta con una tecnica superata nella quale, tuttavia, vanno segnalati le ottime fotografie e il valore degli attori e specialmente della protagonista Tarassova. Al pubblico la vicenda è sembrata appesantita dall'esuberanza degli elementi folcloristici e dal grigiore di incubo che pervade tutta la vicenda e che risponde piuttosto a uno scopo polemico attuale e non allo spirito dell'opera originale.

E. F. (« *Gazzetta di Venezia* », 13-VIII-1934)

Petrov ha rielaborato col cinematografo l'azione drammatica di Ostrovskij e ne è uscita un'opera solida, consistente, atteggiata a quel solenne fatalismo del vecchio teatro russo con quel sapore e quel gusto della rappresentazione che questo grande popolo ha nell'animo e nel sangue. La tecnica del film riesce mirabile per inquadrature, per forza espressiva, per vigore e colore di scorci, tuttavia non presenta quel saggio ineffabile di *Verso la vita*, quella prepotenza di indagine lirico-documentaria che costituisce la nuova tecnica del cinema sovietico. Qui si tratta di un'opera di vecchia tecnica, vigorosa e talvolta di efficacia indimenticabile, virtuosa, ma superata, o perlomeno troppo densa e ferma; il movimento si attende come vantaggiosa espressione drammatica, come liberazione. Ma il dramma, e con ciò il regista, gioca sul materiale umano modellato con sapienza, costruito con penetrante intuizione. Si finirebbe col fare gli oziosi, e ricercare i migliori tratti di umanità nelle figure, tanto i personaggi sono tutti aderenti al loro tipo.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 18-VIII-1934)

(...) *L'uragano* ha giustamente deluso. Puntatine polemiche, abbastanza facili, direi quasi ingenue, verso quel vecchio mondo del dramma dell'Ostrowsky dal quale il film è tratto; e una regia accuratissima che sovente indulge a una convenzione cinematografica non sempre dissimulata da inquadrature scorciate violentemente. Unico brano da citare, delizioso, d'un umorismo caustico e grave, il frammento della passeggiata ai giardini pubblici, una bellissima pa-

gina. Fra gli interpreti, la meno felice è apparsa la « prima attrice », la Tarassova. Fa sorridere, o sorprende, il parlare, a proposito d'un film sovietico, di « prima attrice »; eppure il tono del film non solo lo giustifica, ma lo pretende; e chi ricorda la potenza de *L'uragano* del Tairoff, ne troverà qui una ben pallida immagine.

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 23-VIII-1934)

Ha scatenato la voga degli applausi a scena aperta con una scena delicatissima: un fiume largo, calmo, illuminato dalla luna, una coppia di innamorati che si abbandona alle prime confessioni, una canzone che passa sull'acqua come un brivido primaverile, una fuggevole ora d'incanto cristallizzata sullo schermo. (...) L'ambiente opaco e soffocante è creato miracolosamente con poche larghe pennellate, con certi scorci rapidi e felici che valgono una lunga analisi. Una scena fra l'eroina e la maliziosa cognata, in una camera ove regna tutto il cattivo gusto ingombrante del 1860, basta per far penetrare nell'atmosfera psicologica del dramma. E come ridire la bellezza delle scene dell'uragano, precedute dalla meravigliosa passeggiata dei borghesi, che si stagliano come statue opulente contro il cielo tempestoso! E l'appassionato momento della confessione! Il giovanissimo Petrov, romantico e delicato, è pur sempre un artista suggestivo che crea la bellezza attraverso la forza, la rapidità d'espressione, l'originalità.

* * *

MARCO RAMPERTI (« *L'Illustrazione Italiana* », *Milano*, 26-VIII-1934)

L'*Uragano*, derivato dal dramma di Ostrowskij, è un'opera solida, anche troppo, con appena l'incrinatura di qualche insinuazione propagandistica, e delle figure assai più rilevate che non siano i paesaggi.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Le pellicole russe date alla Biennale hanno ottenuto un esito clamoroso: forse più clamoroso del giusto. Non vorremmo in nessun modo offendere quei registi proletarii, ma la nostra umile impressione di spettatori è che essi si vadano, dal punto di vista dell'intransigenza cinematografica, imborghesendo un poco. Nell'*Uragano* ci è toccato di vedere persin un primissimo piano di bacio all'americana; e, *où sont les neiges d'antan?*, dove le glorie di un Eisenstein o d'un Pudovkin? Senza la scena iniziale dell'orgia di nozze, e senza la siesta pomeridiana della grossa Varvara con la sua indimenticabile calza a righe orizzontali, questo sarebbe proprio un uragano in un bicchier d'acqua.

REGISTI Olga Preobrazenskaia - Ivan Pravov

TICHIJ DON

R.: Olga Preobrazenskaia, Ivan Pravov - *s.*: dalla prima delle tre parti dell'omonimo romanzo di Michajl Solokov - *sc.*: Olga Preobrazenskaia, Ivan Pravov - *f.*: D. Feldmann, B. Epstejn - *scg.*: D. Kolupaev - *int.*: A. Abrikosov, N. Podgornij, A. Gromov, E.

Maksimova, E. Zaserskaia, G. Kovrov, R. Puznaia, I. Bykov, S. Curakovskij, V. Kovrighin - *p.*: Soiuzkino, 1931. (Una versione sonorizzata di questo film è stata presentata nel 1933).

PRESENTATO ALLA I MOSTRA (1932).

Tra Grigori, figlio di un povero cosacco, e la moglie del suo ricco vicino si stabilisce una relazione. Costretto dal padre, Grigori sposa Natalia, figlia di un danaroso mugnaio. Ma egli non rimane a lungo con la moglie e fugge con l'amante. Essi lavorano come servi presso un grande proprietario, finché lo scoppio della prima guerra mondiale non li divide. Quando torna al villaggio dalla guerra, Grigori viene a sapere che la donna ha allacciato una nuova relazione con il figlio di un grosso proprietario. Accecato dall'ira, egli la batte e poi la abbandona, lasciando per sempre il suo villaggio.

* * *

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia,* 18-VIII-1932)

Il film esordisce con grandi scene di ambiente ove il colore abbonda e il movimento, a momenti, è frenesia. I caratteri sono resi con toni violenti in presentazioni di primi piani robusti, con scene di assieme tumultuose e tipiche. Veri o falsati, i quadri sono però efficaci. Ma la passione dei due innamorati, il loro dramma, ha una trattazione frammentaria con abusi di scorci, di tocchi rapidi, che ne raffreddano l'efficacia. Un qualcosa di forzato — se non di falso — si avverte in questa storia d'amore. Sembra che si sia voluto esagerare ad arte per sfruttare il massimo effetto, per conferire la massima forza e decisione ai contrasti.

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 20-VIII-1932)

Anche in questo secondo film russo gli intenti di propaganda politica grandemente ne danneggiano il ritmo d'arte; ma l'impronta della Preobragenskaia, che già diresse il torvo e sensuale *Le donne di Rjazan,* si rivela in parecchie scene efficaci. Siamo però assai lontani da *Verso la vita,* la Preobragenskaia è una figura assai minore nel panorama del cinema russo. Nel capolavoro dell'Ekk, forze oscure e primigenie, sempre liricamente interpretate, che si liberano in una luce di redenzione, in un vasto epilogo epico e solenne; qui un affiorare di crude e violente intenzioni satiriche che soltanto di rado si risolvono in una felicità espressiva; e sempre un forzare di toni, un voler vedere ogni cosa dall'angolo prestabilito di una visuale spietata, realistica, documentaria; troppo spietata per essere ossessiva, troppo convulsa per non essere sovente grottesca. Si ha l'impressione di chi voglia far credere di essere forte gonfiando semplicemente le gote e il torace; e si giunge perciò a lunghissimi brani fiorettati esclusivamente di superlativi. Ma non dimenticheremo le primissime scene, le visioni del Don scorrente tra pigre brume, e tutte le altre dell'annnuncio della guerra.

REGISTI

Aleksandr Ptutsko

NOVYJ GULLIVER

R.: Aleksandr Ptusko - *s.*: dal romanzo di Jonathan Swift « Gulliver's Travels » - *sc.*: Grigori Rosal, Aleksandr Ptusko - *f.*: N. Renkov - *m.*: L. Svarc - *scg.*: I. Chvec, A. Nikulin - *marionette*: Sarah Mochil - *p.*: Mosfilm, 1933-35.

PRESENTATO PARZIALMENTE ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.). (Film specificamente menzionato nella motivazione).

Un giovanissimo pioniere in vacanza in riva al mare si mette a leggere i Gulliver's Travels *di Swift. Poi si addormenta, e la storia satirica prende forma, « modernizzata » ed in termini di lotta di classe, nella sua fantasia, nella quale il protagonista si identifica con il famoso personaggio.*

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 18-VIII-1934)

Il gigante è un giovanetto; e i lillipuziani sono gustosissimi prodigiosi fantocci, ambientati in scenografie di un Seicento da teatro dei burattini; fra quelle torri, e sui pinnacoli, e alle feritoie, per ponti levatoi e fra bastioni merlati, si scorgono *tanks*, cannoni, mitragliatrici; e su ogni volto, dal re ai popolani, sono evidenti riflessi crudi, talvolta spietati. Satira nella satira; ché agli echi di quella immortale dello Swift se ne unisce qui un'altra tutta sovietica, in inquadrature ed episodi d'un sapore sottile e mordace, ottenuta con la tecnica dei disegni animati, di fotogramma in fotogramma; e si pensava, conquistati da questo, che soltanto apparentemente può sembrare un sapientissimo scherzo, a quello che potranno essere tali episodi, sottolineati da un dialogo e da una musica. (N. B. *Il frammento del film venne presentato a Venezia non ancora sonorizzato.*)

REGISTI

Michajl Romm

PYSKA

R.: Michajl Romm - *s.*: dalla novella di Guy de Maupassant « Boule de suif » - *sc.*: M. Romm - *f.*: B. Volcek - *scg.*: I. Spinel, P. Bejtner - *int.*: G. Sergeeva, A. Fajt, A. Goriunov, F. Ranevskaia, P. Repnin, T. Okunevskaia, M. Muchin, E. Mezenceva, S. Levitina, N. Suchotskaia, V. Lavronovic, K. Gurniak - *p.*: Moskinokombinat, 1931-34. (Di questo film, nel 1955, è stata presentata una edizione sonora, con musica di M. Gulaki e commento di V. Jakut).

PRESENTATO PARZIALMENTE ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.). (Film specificamente menzionato nella motivazione).

Una ragazza di costumi facili e d'animo generoso, soprannominata « Boule de suif », si trova a compiere un viaggio in diligenza da Rouen a Le Havre, in compagnia di un gruppo di borghesi « rispettabili », durante il conflitto franco-prussiano del 1870. Ad un certo punto del viaggio, i passeggeri vengono trattenuti da un ufficiale tedesco in un alberguccio di provincia. Il prezzo per la continuazione del viaggio da parte della comitiva è che la giovane prostituta si conceda all'ufficiale. La ragazza, che è animata da spirito patriottico, vorrebbe rifiutare, ma viene persuasa dall'egoismo dei suoi occasionali compagni di viaggio a soddisfare la pretesa dell'ufficiale. L'indomani mattina il viaggio può riprendere, ma « Boule de suif » si vede trattata con distacco e disprezzo da quella gente « perbene » per la quale si è sacrificata.

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino*, 19-VIII-1934)

(...) il frammento migliore è apparso quello costituito dalla prima, dalla seconda e dall'ultima bobina di *Boule de suif* del Romm. Un contrappunto

efficacissimo di primi piani, una sapienza talvolta ossessiva di ritmo e di sequenza; e tutto ciò volutamente raggiunto con un... *film* muto, ricchissimo di didascalie. I saccenti dicevano che era una meraviglia, questo film del 1912. Mi perdonino, ma è del 1933. Ed é muto, per ora, il film, anche per un assunto polemico, un'altra lancia spezzata a favore della pura visione; ma il dialogo è stato sapientemente predisposto, e con una settimana di sonorizzazione il *film* potrà diventare, anche per quei saccenti, del 1933.

REGISTI **Grigori Rosal - Vera Stroeva**

PETERBURGSKAJA NOC

R.: Grigori Rosal, Vera Stroeva - *s.*: dai racconti di Fëdor Dostoevskij « Netoska Nezvanovna » e « Belyj noci » - *sc.*: Serafina Rosal, Vera Stroeva - *f.*: Dmitri Feldmann - *m.*: Dmitri Kabalevskij - *scg.*: I. Spinel, P. Bejtner - *int.*: Boris Dobronravov, Anatoli Goriunov, Ksenia Tarassova, L. Fenin, Liubovi Orlova, I. Doronin, I. Kudriavcev - *p.*: Soiuzfilm, 1934.

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.). (Film specificamente menzionato nella motivazione).

L'azione si svolge dal 1860 al 1870 circa. Egor Efimov, un povero servo della gleba, dotato di talento per la musica ed abile suonatore di violino, viene posto in libertà dal suo padrone, il quale gli regala una somma che gli consenta di recarsi a Pietroburgo, in cerca di successo e di gloria. Durante il viaggio Egor sperpera il denaro, così che deve mettersi a lavorare in provincia per vivere. Egli fa amicizia con Schultz — un violonista « mondano » — ed ha una relazione con un'attrice, che si esibisce nello stesso teatro dove Egor suona. Stanco di quell'ambiente volgare in cui il suo talento è sprecato, Egor abbandona la donna e parte per Pietroburgo. Qui egli ritrova Schultz, e tra i due si delinea un contrasto incolmabile: Schultz disprezza l' « ignoranza » di Egor e questi disprezza la superficialità della musica con cui l'altro si guadagna il successo. Egor riesce a far ascoltare le sue melodie da un pubblico che ne rimane commosso. Di tale pubblico fa parte una graziosa ragazza, Natasa, la quale è colpita dal talento del giovane, si innamora di lui e finisce per diventare la sua compagna. Passato qualche tempo, Egor sottopone ad un influente personaggio la sua musica, la quale viene respinta come volgare, perché è espressione dell'anima popolare. Di fronte a tale trattamento Egor non sa tacere la propria repulsione per la musica gradita al ricco pubblico filisteo. Egli ha anche un nuovo scontro con Schultz, il quale gli ha rubato dei temi per rielaborarli con esteriore virtuosismo. Passano ancora degli anni: Schultz è diventato celebre, Egor è rimasto povero e fedele ai suoi ideali, anche a costo di far vivere di stenti Natasa e la bambina che da lei ha avuto. Una notte, mentre il suo animo è colmo di disperazione, Egor ode un canto: un gruppo di deportati, diretto in Siberia, effonde la propria melanconia su di un tema composto da lui. Egor ha così la consolazione di sapere che la sua musica trova rispondenza nell'animo del popolo, nell'animo di uomini come lui sventurati.

* * *

ANONIMO (« *Il Gazzettino* », *Venezia*, 18-VIII-1934)

Recitazione incisiva, gioco di maschera mobilissimo intensamente espressivo, equilibrio. Quale stupendo complesso formano gli interpreti di questo film! Sotto i costumi che rievocano la vecchia Russia, si sentono battere i cuori, poveri cuori tormentati che anelano a una felicità, a una serenità che

rimarrà sempre desiderio. Poveri cuori travolti da miserie e dolori, sensibili, condannati a soffrire perchè intorno non troveranno sorriso di bontà. E così il dramma di pochi assurge a simbolo di una intera umanità angustiata. Il regista non ha saputo solamente ricostruire un ambiente con meraviglioso impeto creativo. Da questo ambiente ha fatto anche scaturire il grande, l'eterno motivo umano. Non diremo dell'eccellenza della fotografia e del magistero suggestivo di alcune inquadrature. Sono dati che i registi russi hanno in comune. Però, certe mattinate grigie sul fiume che si accende alle prime luci, quel turbinare della bufera nell'ombra cupa della notte, son cose di eccezionale bellezza.

SANDRO DE FEO (*«Il Messaggero»*, *Roma*, 18-VIII-1934)

(...) Il film è straordinariamente più bello che convincente. Ma anche quando è tendenzioso, lo è in una maniera nobilitata dalla fantasia poeticissima di chi lo ha diretto. Tutte quelle uniformi polverose, quegli edifici, quei teatri squallidi e pieni di decrepitezze, sono quasi il preannuncio di tempi nuovi. Le galanterie dell'ufficiale ubriaco sul ponte deserto sono anche esse polemica, ma quanto garbata, quanto delicata e piena d'affetti. Molto spesso il film è teatro, molto spesso è scenografia gratuita e molto spesso è simbologia troppo sottile ma anche quando sfilano davanti agli occhi dello spettatore le visioni della Russia degli Zar il film appare serio, nobile e anche commovente. La narrazione episodica, fedele al sistema narrativo di quell'epoca d'oro del romanzo russo, disperde un po' gli effetti e la commozione a favore della verità e suggestione degli ambienti. La recitazione è un po' aulica ed enfatica da parte di Boris Dobronravov, ma tenerissima da parte di Ksenia Tarassova.

MARIO GROMO (*« La Stampa »*, *Torino*, 18-VIII-1934)

L'azione del film è posta verso il 1870 nella Russia degli zar, e vuole rappresentare un vasto quadro di vita, illuminando tratto tratto le più diverse categorie sociali dell'antico Impero. Anche qui ci troviamo di fronte ad una regia sapiente e accurata, ad un'opera sorvegliatissima, che qua e là lascia trasparire le sue puntate polemiche; gli attori sono quasi tutti eccellenti, ma ricordano sovente la ribalta dalla quale provengono; e non si può coscienziosamente affermare che il film ci dica una nuova parola.

FILIPPO SACCHI (*« Corriere della Sera »*, *Milano*, 18 e 19-VIII-1934)

Film di costume e di ricostruzione dunque: ricostruzione di tipi e di ambienti della vecchia Pietroburgo zarista. (...) Benché il film sia parecchio teatrale e parlato, esso tenne continuamente avvinto il pubblico per la bellezza delle immagini e la forza delle emozioni che vi si dipingono. Il film ha un potente protagonista che è Goriunov. (...)

Il film è pieno di cose belle, ma non è quello che si può dire un film facile. (...) La vicenda non è sempre agevole ad afferrare nei dettagli. L'andatura è lenta, come esige il pensiero analiticamente introspettivo della trama. C'è un profondo motivo poetico nel film: quello di rendere l'atmosfera e la luce della cosiddetta « notte bianca » di Leningrado, una specie di strana aureola boreale che si vede lassù, poco prima dell'alba e che dura mezz'ora,

la notte bianca che irradia sulla città dormente un alone perlaceo e irreale, e versa nel cuore degli uomini il filtro dei desideri errabondi. (...) Questo motivo (...) è la vera originalità del film, e produce alcuni quadri di una finezza di toni quasi celestiale. (...)

GUGLIELMINA SETTI (« *Il Lavoro* », *Genova*, 23-VIII-1934)

(...) Questo tema lirico e umano insieme è stato trattato con una intuizione psicologica e una sensibilità artistica che, se impressionano profondamente alla prima rivelazione, si ingrandiscono poi nel ricordo dando quasi un senso di stupore. Meravigliosamente cadenzato, continuamente bello — e anche qui si parla di bellezza ampia e possente, non di piccoli trucchi graziosi — esso porta ad un grado ancor più raffinato l'accordo tra il ritmo visivo e il ritmo acustico che già trionfava in *L'uragano*. Bisogna forse dire che lo spartito di Kabalevskij è bellissimo. Grande musica che si sentirebbe volentieri anche da sola benché, così accordata con la visione, rappresenti una gioia completa per lo spettatore. A un certo momento il violinista suona di fronte al padrone; lentamente a quella di lui si sovrappone la visione di una madre che culla un bimbo che non vediamo (il violinista), poi ritorna la prima immagine mentre il trillo del violino si è sviluppato soavemente in canto per poi ritornare trillo.

* * *

CORRADO PAVOLINI (« *Scenario* », *Roma, settembre* 1934)

Il Rochal, nelle *Notti di Pietroburgo,* ha cucito insieme, attorno alla figura tragica di un violinista, alcuni spunti dostojewskiani tratti da racconti varii dello scrittore. L'opera, ciò malgrado, non manca di unità; taluni dettagli — quali l'episodietto dell'ufficiale ubriaco lungo la spalletta del fiume, o l'incantevole fagottello con cui Nostienka si presenta ad Efimoff per darsi a lui — sono d'un narratore vero, ben russo. E' la tecnica che tende al levigato, all'abile e al suggestivo, è la persuasione stilistica che fa difetto. Un che di predisposto, quell'odorino maledetto dei teatri di posa ecco s'infiltra anche nel film sovietico, ne dinerva la rude umanissima potenza obbiettiva. E la sensazione è questa, che i tempi eroici siano finiti; che il primato ideale tenda a passare in altre mani.

REGISTI (Doc.)

Y. Posel'skij

CELIUSKIN

R.: Y. Posel'skij - *f.*: Arkady Safran, M. Troianovskij - *mo.*: Y. Posel'skij - *p.*: Soiuskino Kronika, 1934. (*Documentario*).

PRESENTATO ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.). (Film specificamente menzionato nella motivazione).

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 18-VIII-1934)

Il *Celiuskin* narra le vicende, in un tono diligentemente documentario, della spedizione Schmidt e del rompighiaccio stritolato dal pak, della vita dei naufraghi e del loro fortunoso salvataggio. Dalla partenza della spedizione ai primi porti toccati, dall'incontro con il « Krassin » all'impossibilità di procedere oltre; dalle mine fatte ancora inutilmente brillare alla decisione dello sbarco, al sorgere del campo, alle osservazioni perseguite dallo Schmidt, tutto è ripreso con la tranquillità di un *reporter*. In questa prima parte vi è una bella inquadratura, quella dell'aeroplano del Babouskine. Poi, quando il dramma incalza, si assiste ad un episodio davvero emozionante: lo spaccarsi del ghiaccio sotto una barca, che si divide come tagliata da una scure invisibile: è questo il punto saliente di tutto il film. Infine i primi soccorsi, il giungere degli aeroplani, il trasporto degli ammalati, dei feriti; fino al viaggio di ritorno, e alle accoglienze di Mosca, paragonabili cinematograficamente ai giornali delle agenzie americane che ci mostrarono le pioggie di coriandoli per Broadway, al ritorno di Lindberg dall'Europa, dopo il volo del « pazzo volante ». Il film rappresenta indubbiamente un eccezionale, forse prezioso capitolo di cronaca; la sua ampiezza (1600 metri), ha preteso che se ne parlasse uno po' a lungo; ma non ha in sé pregi cinematografici che esulino dal documento.

FILIPPO SACCHI (« *Corriere della Sera* », *Milano,* 18-VIII-1934)

Un pezzo unico è quello della catastrofe, quando il « Celiuskin », con la chiglia spaccata, affonda lentamente sotto la banchisa. Ma naturalmente la parte più nuova e più emozionante è quella dei salvataggi. (...) Purtroppo mancano, perché nessun obiettivo avrebbe potuto registrarli, i drammatici episodi della prima fase dei salvataggi, quando, impegnati contro condizioni atmosferiche tremende, gli aviatori sovietici dovettero seminare di apparecchi scassati le impervie vie dell'Artide. A ogni modo, quello che si vede qui basta per dare una misura di quell'impresa di umanità e di eroismo che salvò i 101 abitanti del campo Schmidt e tenne per quasi due mesi legato l'interesse del mondo. Lo stile del documentario, semplice, lineare, d'ottima fotografia, s'accorda al racconto e gli dà risalto.

REGISTI (Doc.)

Dziga Vertov

TRI PESNI O LENINE

R. e *mo.*: Dziga Vertov (con la collaborazione di Elizaveta Svilova) - *f.*: Mark Magidson e operatori d' « attualità » *m.*: Jurij Saporin - *p.*: Mezrabpomfil'm, 1934. (*Documentario*).

PRESENTATO PARZIALMENTE ALLA II MOSTRA (1934) - COPPA DELLA BIENNALE PER LA MIGLIORE PRESENTAZIONE STATALE (collettivamente assegnata ai film dell'U.R.S.S.).

* * *

MARIO GROMO (« *La Stampa* », *Torino,* 28-VIII-1934)

Con un *Lenin* di Vertov ci hanno mostrato quanto mediocre sia la propaganda per la propaganda (...).

Indici

1) Titoli originali

(1) Questo è il titolo esatto del cortometraggio olandese, ed errato invece quello riportato in catalogo.

2) Titoli italiani

3) Nomi e generi (*)

(*) Il presente indice considera tutti i nomi e i generi (questi ultimi segnati in corsivo) che costituiscono altrettanti voci del catalogo. Tra parentesi, contrassegnati da « r » o « a », sono indicati rispettivamente i registi e gli attori. I numeri segnati tra parentesi indicano i rimandi.

* * *

I film della rassegna retrospettiva sono stati gentilmente forniti dalle rispettive case di produzione o di distribuzione, dai singoli produttori o registi, dai diversi organi, rappresentanze o enti nazionali, dalla Radiotelevisione Italiana, etc., nonché dalle seguenti cineteche affiliate alla Fédération Internationale des Archives du Film (F.I.A.F.):

Ceskoslovenska Filmotëka - Praga;

Cinémathèque de Belgique - Bruxelles;

Cineteca Italiana - Milano;

Cineteca Nazionale - Roma;

Det Danske Filmmuseum - Copenaghen;

Deutsches Filmarchiv - Wiesbaden;

Gosfilmfond - Mosca;

The Museum of Modern Art Film Library - New York;

The National Film Archive - Londra;

Oesterreichisches Filmarchiv - Vienna.

A quanti hanno reso possibile, con il loro cortese apporto, la realizzazione della rassegna va la riconoscenza della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.